

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**La narrativa de Felisberto Hernández**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Enriqueta Morillas Ventura**

DIRECTOR:

**Benito Varela Jácome**

**Madrid, 2015**

TP  
1983  
247

Enriqueta Morillas Ventura



\* 5 3 0 9 8 6 2 5 0 0 \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-694778-0

LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNANDEZ

Departamento de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1983



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 247/83

© Enriqueta Morillas Ventura  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-37800-1983

ENRIQUETA MORILLAS VENTURA

LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNANDEZ

Director: Dr. Benito Varela Jácome

Catedrático de Literatura Hispanoamericana

Universidad de Santiago de Compostela

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Hispanoamericana

Año 1982





Agradezco profundamente al Dr. Benito Varela Jácome, director de este trabajo, su lúcida orientación y su cálido apoyo. Al Dr. Luis Sainz de Medrano, sus oportunas sugerencias y útiles observaciones. Al Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense. A Hortensia Campanella, Horacio Salas y Ramón Bordoli, quienes me brindaron parte del material bibliográfico. A todos ellos, mi sincero reconocimiento.



- I -

INDICE

Agradecimiento	
INTRODUCCION	V
Felisberto Hernández: vida y obra - Cronología	1

PARTE I

PRIMERA EPOCA: PRIMERAS INVENCIONES ( 1925-1931)	
Introducción	24
Capítulo 1: <u>Del fragmento al relato</u>	33
1.1 Los primeros escritos	33
1.2 El personaje	39
1.2.1 Carácter anónimo	39
1.2.2 El hombre fuera del mundo	41
1.2.3 El Hombre fuera de lugar	51
1.2.4 <u>Genealogía</u> : un caso límite en la inverosimilización del personaje	64
Capítulo 2: <u>Lo imaginario</u>	80
2.1 Lo fantástico	80
2.2 Lo mágico	91
2.2.1 El "misterio blanco"	91
2.2.2 Permanencia, aparición y des- aparición del misterio	95
2.3 La imaginación y el recuerdo	100
2.3.1 El extrañamiento: el yo inte- grado y el yo extrañado	100

- II -

2.3.2 El juego, la infancia y la música	104
2.4. La imaginación y la distracción	115
Capítulo 3: <u>Problemática de la escritura</u>	134
3.1 El "literato sin asunto"	134
3.2 Los límites de la palabra	139
3.2.1 La "metáfora de alquiler"	143
3.3 Las premisas del escritor	148

PARTE II

SEGUNDA EPOCA: EL CICLO REMEMORATIVO ( 1942-1944)

Introducción	160
Capítulo 1: <u>Por los tiempos de Clemente Colling(1942)</u>	163
1.1 La temporalidad del enunciado	163
1.1.1 La trama y la fábula	166
1.1.2 Las habitantes de la calle Gil	175
1.1.3 La historia de Colling	179
1.1.4 Lo nuevo y lo viejo: el recorri- do del '42'	185
1.2 El tiempo de la escritura (tiempo de la enunciación)	189
1.3 Las visiones del relato	194
1.3.1 El doble registro	195
1.3.2 La visión "al sesgo"	201
1.3.3 La "lujuria de ver"	207

- III -

Capítulo 2: <u>Narración y meta-narración en El caballo perdido</u> <u>(1943)</u>	216
2.1 La primera articulación: en la sala de Celina	218
2.2 La segunda articulación: en la interioridad de la conciencia	219
Capítulo 3: <u>Tierras de la memoria (1944)</u>	247
3.1 Temporalidad del enunciado y de la enuncia- ción	247
3.2 Los episodios entrelazados	253
3.2.1 El "Mandolión"	258
3.2.2 Las mujeres de la historia: las maes- tras francesas, el episodio de la "po- llera", la recitadora	259
3.2.3 El viaje y la reunión en Mendoza	266
3.2.4 La discordia con el propio cuerpo	269
3.2.5 El prestigio de la música	272
3.3 Los personajes sin nombre	275

PARTE III

TERCERA EPOCA: LOS CUENTOS DE LA MADUREZ (1947-1964)

Capítulo 1: <u>Ars Poetica</u>	285
Capítulo 2: <u>Nadie encendía las lámparas (1947)</u>	298
2.1 <u>Nadie encendía las lámparas</u>	307
2.2 <u>El acomodador</u>	313
2.3 <u>El balcón</u>	323

- IV -

2.4 <u>Menos Julia</u>	336
2.5 <u>La mujer parecida a mí</u>	345
2.6 <u>Mi primer concierto</u>	355
2.7 <u>El comedor oscuro</u>	361
2.8 <u>El corazón verde</u>	370
2.9 <u>Muebles "El Canario"</u>	377
2.10 <u>Las dos historias</u>	379
Capítulo 3: <u>Los últimos relatos(1949-1964)</u>	395
3.1 <u>Las Hortensias</u> (1949)	399
3.2 <u>El cocodrilo</u> (1949)	416
3.3 <u>La casa inundada</u> (1960)	425
3.4 El <u>Diario del sinvergüenza</u> y los pape- les de trabajo	439
Conclusiones	452
Bibliografía	459

### INTRODUCCION

La obra literaria de Felisberto Hernández es de una insularidad asombrosa, difícil de describir si pretendemos manejarla con cómodas referencias, ésas a las que frecuentemente nos sujetamos en nuestra cotidiana tarea de estudiar literatura .

Pero si contemplamos el conjunto de la obra literaria hispanoamericana como al texto continuo en el que se inscriben las vicisitudes del continente, sometidas a ese trabajo de transformaciones que llamamos literatura, esa insularidad se atenúa. Los textos del escritor uruguayo vienen a significar un testimonio oblicuo de la realidad de su tiempo. Y este tiempo es nada menos que el del ingreso de Hispanoamérica en la modernidad.

Felisberto -ya es un lugar común entre sus adeptos hispanoamericanos el llamarlo simplemente así- no habría de darnos sino pistas, tal vez falsas, acerca de lo que leía, de su mitología personal, elementos que continuamente apuntaban hacia su condición de "raro" contemporáneo. Fue con posterioridad, y mientras advertíamos en el uruguayo algunos de los rasgos constitutivos del surrealismo, del expresionismo, del impresionismo, del existencialismo, y aun del cubismo literarios, cuando caímos en la cuenta de que su discurso, aparentemente desmañado y espontáneo, era fruto de un trabajo más que arduo. No podíamos, sin más, hablar sólo de literatura fantástica, indicador al que se recurre con frecuencia para caracterizar su narrativa. Tampoco podíamos asimilarlo a la corriente denominada del "realismo má



- VI -

gico"hispanoamericano. De todo ello, Felisberto Hernández parecía haber tomado nota, parecía tener que ver y no tener que ver, al mismo tiempo, con casi todas y cada una de las principales corrientes artísticas que florecen en nuestro siglo.

Supimos, entonces, que leer sus textos era caer en sus sutiles redes, que nos convertíamos en lectores cómplices recorriendo con él las tierras de la memoria, apareciendo en los destartalados escenarios en los que el pianista no concurría del todo, a pesar de cumplir, puntualmente, con el cometido que en su condición de artista, habría de realizar.

Y aunque un gran filósofo contemporáneo, Ludwig Wittgenstein, nos había prevenido contra el hechizo de las palabras, y sabíamos por Ferdinand de Saussure que no hay relación necesaria entre el significante y el significado del signo lingüístico, casi no alcanzamos a advertir lo que ocurría, cuando ya estábamos del otro lado. Como Alicia -esa inolvidable creación de Lewis Carroll- atravesamos el espejo y hubimos de ingresar al mismo universo, pero de otra manera.

Nuestra condición de hispanoamericanos, dicen críticos y estudiosos, nos hace universales. El haber nacido en los países del Plata, afirman los poetas, nos vuelve proclives a la ensoñación. Nuestras monótonas y dilatadas llanuras, nuestro ser europeo sin Europa, nuestro ser americano sin conciencia acabada de nuestra americanidad, nos mueve a advertir no sólo las presencias, sino también las múltiples ausencias que sin embargo están allí, constituyéndonos. Ambigüedad, pluralidad, residuos de cosmovisiones antiguas, diversidad étnica, diversidad lingüística integrando, sin embargo, el español que pronuncia-

- VII -

mos y que escribimos, y a través del cual nos comunicamos. Lecturas regidas, como decía el inolvidable Megafón de Leopoldo Marchal, más por el bárbaro método de adecuar las lecturas a nuestro estado de ánimo, que por afán de precisión intelectual.

Nuestro romanticismo habría de ser intimista, pero también social. La Ilustración nos imbuía de fe en la diosa razón, al tiempo que aprendíamos, con Echeverría y con Sarmiento, a desbordar los géneros y las preceptivas merced al impulso de nuestro sentimiento, de nuestra adolescencia de país joven.

Leíamos a Verlaine sin soltar de la mano a Víctor Hugo, decía el colosal nicaragüense al despuntar el siglo. Y fue por esa época, cuando aún bajo el auge de un regionalismo y de un naturalismo empeñados en denunciar, en mostrar y en nombrar males y señalar vicios y defectos, que nos dimos a la tarea de decir, con otras voces, nuestra varia y profusa realidad.

El fenómeno habría de resonar ruidosamente, y, aunque de gestación lenta y origen más antiguo, aparecía lleno de novedad. Nos inscribíamos en el horizonte de las letras proclamando nuestra modernidad, y nuestra conquista de un sitio en el Olimpo de Occidente. La vieja Europa habría de ver con asombro a estos américains sauvages que se dieron a cruzar el Océano para comunicar a sus progenitores que ya había ocurrido, que habíamos alcanzado la mayoría de edad.

La literatura contemporánea de Hispanoamérica ha de registrar, como ninguna otra en el contexto cultural al que pertenecemos, no sólo las marcas contextuales, los problemas sociales, económicos, las direcciones de la política, la figura le

- VIII -

gendaria de nuestros caudillos y de nuestros bárbaros dictadores. Ha de registrar, también, nuestra intimidad, nuestra visión del mundo en un conjunto de textos que, leídos de manera continuada, muestran la desgarrada conciencia del hombre contemporáneo, sus tribulaciones, sus imposibilidades, sus sueños.

Con José Batlle y Ordóñez, quien consumó dos períodos presidenciales, el de 1903-1907, y el de 1911-1915, se define la fisonomía del Uruguay de la primera mitad del siglo XX. Imbuído de un humanitarismo espiritualista que desbordaba de fe en los progresos del hombre, y sustentando un ideal político evolucionista y reformista, negador de la violencia y de la revolución, sus propuestas van a concretarse en la creación de un país de clase media, en el que debería darse el predominio del propietario liberal y abierto a las nuevas ideas. Durante su permanencia en Europa, entre 1907 y 1911, regresó con la convicción de que la democracia política, la lucha pacífica de los partidos, la extensión de la educación y del sufragio universal, eran los remedios infalibles con los que eliminar los males sociales.

Batlle fue un representante típico del liberalismo, tal y como habría de darse en la primera mitad del siglo XX en numerosos países hispanoamericanos. En una época de bonanza económica, su prédica caló profundamente en la mentalidad de los uruguayos. Batlle trató de conciliar su afán de libertad individual con el de justicia social, impulsando una serie de medidas como la implantación del poder Ejecutivo Colegiado, la separación de la Iglesia y el Estado, la estabilidad de las instituciones, la adopción de la jornada laboral de ocho horas, la gratuidad de la enseñanza en los niveles primario y

- IX -

secundario, el divorcio por la sola voluntad de la mujer en 1912. Todas estas medidas, a las que debe agregarse las numerosas tomadas en el campo económico y laboral, tendentes a la progresiva industrialización del país, podrían resumirse con su expresiva frase: "Seremos una pobre y oscura republiquita, pero tendremos leyecitas adelantaditas."

Los estratos medios serán quienes, especialmente, se enorgullecerán de la creación de su sociedad democrática, civilista, instruida, en la que se pregona la existencia de las libertades que le otorgan al país una fisonomía avanzada. Todo ello, sin embargo, ha de mostrar su inexactitud con el correr de los años. Los hechos que hacen a esa inexactitud son profundos y diversos. Un crecimiento desmesurado de la estructura urbana, en un país cuya economía se había sustentado tradicionalmente en la ganadería, una dependencia nunca rota con el capital extranjero, una superestructura cultural basada en la emulación del modus vivendi europeo, al que los inmigrantes asentados en el suelo uruguayo encuentran natural reproducir, son las pautas que gobiernan la sensibilidad y las aspiraciones.

Sin embargo, y en muchos otros países de la América Hispana ha de ocurrir un fenómeno similar, esas audaces reformas no han de impedir el curso de una historia de rostro contradictorio y violento, no muy diferente al que en Europa ha de llevar a los dos conflictos bélicos, los que probarían la crisis profunda del liberalismo. En los países del Plata, la crisis económica de los años treinta habría de desencadenar una creciente dificultad para solventar las necesidades. Y si en la Argentina, en plena "mishiadura", ha de producirse el golpe de estado que llevó al poder al general Uriburu, el Uruguay ha de

- X -

correr parecida suerte, con el golpe de Gabriel Terra, en 1933.

El desencanto se apodera de aquellos que esperaban confiadamente recoger los frutos prometidos, creyendo en la irreversible evolución hacia mejores formas de convivencia. Es el tiempo de las ilusiones perdidas, en el que puede advertirse la fisura existente entre los ideales sustentados esperanzadamente, y las magras realidades que aparecían en el lugar en el que debería haberse producido su encarnación.

La pequeño-burguesía uruguaya ha sido la principal protagonista de este período de su historia. Como lo habrá de trasuntar magistralmente el Brausen onettiano, el uruguayo medio se encuentra, sin saber cómo, convertido en un hombre ninguno, mero detentador de una vida rutinaria y uniforme. Es el hombre gris de las ciudades del presente siglo, solitario, insatisfecho y frustrado en sus aspiraciones y deseos. Con la creación de la ciudad, las cómodas referencias del escritor, que podía apoyarse en la dicotomía civilización/barbaria, como ya el pensamiento decimonónico había caracterizado a la realidad americana, desaparecen. Se vuelve necesario reflejar esta nueva enajenación que la modernidad trae aparejada. Nuestro ingreso en la modernidad acarrea la superposición de la sociedad capitalista a la ya tradicional, sustentada en el latifundismo patriarcal agrario.

En el nuevo ámbito urbano, que nace con el siglo, la literatura uruguaya testimoniará la soledad esencial y la insatisfacción permanente de los que, definitivamente, no se encuentran cómodamente asentados en el territorio de lo real.

- XI -

Habiéndose desarrollado en el seno de esa clase media, integrada en un proceso que la proclamaba principal protagonista, y alejada, sin embargo, de las decisiones, del poder, de la riqueza y de la dignidad que su futuro desarrollo prometía alcanzar, Felisberto Hernández ha de trasuntar en su literatura su conflictiva situación, de manera singular.

La obra literaria que compuso, se nos presenta, en el complejo panorama de su época, como el intento más original y sostenido de las letras uruguayas para dar forma a la presencia del recuerdo, resistente a los avatares de un tiempo que establece un presente opresivo y deprimente. La nostalgia que impulsa al escritor a revivir su infancia y su adolescencia, con su consiguiente valoración positiva del tiempo pasado, traduce una angustia por lo perdido que también habremos de encontrar en el primer Onetti. En el conjunto de las letras hispanoamericanas, ella aparece como el intento de un solitario, celosamente empeñado en proclamar la realidad de lo imaginario como rectora de la ficción.

Pero esa su soledad, no es total en el curso de unos años veinte que ven surgir en diferentes puntos de la América de habla española a una serie de creadores que, como se ha dicho tantas veces a propósito de Felisberto Hernández, son "extrañamente" originales.

Es el caso del ya mítico Macedonio Fernández, a quien ha de descubrir un jovencito ultraísta llamado Jorge Luis Borges, para proclamar, una y otra vez, durante los años que siguieron, hasta hoy, su genialidad. Es también el de Jorge Félix Fuenmayor, quien cultivó el cuento fantástico, y formó el grupo de Barranquilla, al que después pertenecerían García Már-

- XII -

quez y Cepeda Samudio. En Caracas, Julio Garmendia ha de sostener que los personajes literarios han de ser ficticios, no figuras de la realidad.

Eran todavía los tiempos en los que la estética oficial recogía las preceptivas del realismo, social y psicológico, y en los cuales se prolonga la lección naturalista, con su pintura de tipos, lacras y vicios en el trasfondo social. Frente a ello, no podía menos que resultar "rara" la narrativa de estos contemporáneos que se daban a la búsqueda de lo imaginario, y declaraban la irre realidad de la ficción.

Y, si en algunas partes, como en el Buenos Aires de Jorge Luis Borges, las beligerantes proclamas ultraísta, con su revista mural y otras múltiples manifestaciones, traducían un afán jubiloso, desenfadado y enemigo de las solemnidades y el acartonamiento literarios del pasado siglo, no ocurría lo mismo en todos lados.

La causa de la resistencia pueda, quizá, sintetizarse, aludiendo a un espíritu que rechazaba la novedad, lo desconocido. También, puede aducirse la existencia de un gusto artístico educado en cierta dirección, de un hábito de lecturas afecto a cierta literatura, a ciertas actitudes frente a lo literario.

En el Uruguay de los años veinte, no son sino escasas las manifestaciones vanguardistas. Su actividad intelectual acusa un provincianismo, del que sólo ha de intentar salir hacia la década del cuarenta, cuando en torno a la prédica del semanario Marcha se desarrolla el fermento que dará lugar después a la llamada "generación crítica". Antes de ello, cun-

- XIII -

dían los textos de filiación literaria realista, corriente en la que se inscribe, por ejemplo, la narrativa psicológico-social de Enrique Amorim.

Al hablar de realismo, es necesario precisar que con ello quiere designarse a la corriente literaria que en buena medida procede de Francia, que conlleva el propósito del análisis del hecho social, derivando a veces hacia el costumbrismo regionalista. Es el realismo de Balzac, el de Zola, que ha de coexistir en Francia con las postulaciones positivistas de Augusto Comte.

Sin embargo, en el conjunto de los países hispanoamericanos, ese realismo es de vida efímera. Es posible afirmar que, en plena época realista, a partir de Martí, de Darío, de Gutiérrez Nájera, el realismo inicia su crisis. Los modernistas están muy lejos de buscar una explicación analítica de lo social. Rubén, ya lo sabemos, habría de buscar la poesía en las cosas viejas, en lo legendario, en lo lejano.

Por otra parte, el viejo realismo hispánico de la novela picaresca, de las expresiones teatrales del siglo de oro, y de las novelísticas, aunque se interesa por lo social, no temía violentar la realidad y trascenderla mediante la inclusión de la fantasía. De manera que, aun cuando el auge del realismo haya informado una buena parte de la narrativa que se produjo en el pasado siglo, y que se prolonga en muchos textos del presente, no constituye la única actitud posible frente a lo literario.



- XIV -

Dotado de ciertos rasgos temperamentales que lo llevaban, en privado, a la retracción y al ensimismamiento, y en público, a convertirse en centro de las reuniones por sus invectivas proferidas a viva voz y sus chistes encadenados -según ha de referírnoslo el profesor José Pedro Díaz, uno de los primeros y más importantes críticos de su obra-, su literatura ha de dar cuenta de ello. El ensimismamiento lo hizo profesar un sagrado respeto por el dictado de sus voces interiores, y lo llevó a componer un mundo poético, como habría de expresarlo "falsamente" cuando Roger Caillois le pidió unas páginas en las que explicara la poética de sus cuentos.

Desentendiéndose de las reglas que delimitan los géneros literarios, hubo de encontrar en el cuento el camino más idóneo para erigir sus ficciones, compuestas con una estética que llamaba de "arte puro"-según nos lo refiere la escritora Paulina Medeiros (V. Bibliografía)- y que habría de consistir en considerar a la obra de arte como producto del silencioso auscultamiento de la intimidad de su conciencia, en espera de sus fructificaciones: el surgimiento espontáneo de los "brotes de poesía".

Felisberto Hernández inficionó la prosa de un aliento poético que habría de traducirse tanto en la conformación de sus deslumbrantes imágenes, cuanto en una actitud de contacto sostenido con esas zonas de la realidad que se vinculan inmediatamente al inconsciente del creador. El conjunto de sus textos, que totaliza más de medio centenar, reconoce una inicial condición de fragmentarismo, la cual nunca sería totalmente abandonada.

El hecho es que, mucho antes de que se sueñe siquiera con hablar de "nueva novela latinoamericana", o de la crisis de la narrativa, o de trastocamiento de las formas en los relatos que se producirán en nuestros países, Felisberto Hernández entregaba su literatura en unos cuadernillos más que precarios, y sus textos tendrían, desde el primer momento, un sello que podemos caracterizar, con Angel Rama, como de "rabiosamente original". Juan Carlos Onetti recuerda su encuentro con él, en sus primeros tiempos de escritor, cuando todavía "...escribía para sí y no parecía ser acuciado por ningún demonio.":

"Por amistad con alguno de sus parientes pude leer uno de sus primeros libros: La envenenada. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión, tipográfica, estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró." (J.C. Onetti, "Felisberto, el 'naïf'",

#### V. Bibliografía)

La actitud de Felisberto Hernández estaba lejos de la que suele caracterizar al profesional de las letras. "Mire, señora, yo no puedo aprender nada: lo tengo que crear.", le dijo a María Saint-Hilaire de Lamas, quien lo preparaba para su examen de ingreso al bachillerato, y que no pudo superar.

Trasladándose a ese recinto, decidiendo que habría de quedarse "menor para toda la vida", como ha de manifestar su personaje en Tierras de la memoria, ha de concentrarse en él, erigiéndolo en su centro creativo.

La mayoría de los autores contemporáneos ya no narran acerca de la totalidad humana, a la manera decimonónica. Pero aun en los fragmentos que traducen situaciones, vivencias, reflexiones, el mundo aparecerá refractado y mediatizado por la conciencia de su creador. La prosa fragmentaria de Felisberto Hernández registra los procesos centrales de la vida de un hombre de su tiempo, pero también el constante cuestionamiento de ese mundo en la conciencia de un artista; en ella se encuentra -como lo puntualiza Angel Rama- su interpretación orgánica de la realidad.

Por otra parte, los escritores de la época se encuentran sin referencias literarias a las cuales acudir, para reflejar la realidad urbana, nacida, como dijimos, en la bullente primera mitad del siglo. Como decía Carlos Martínez Moreno, había que hablar por primera vez de "estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desparejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso." (Montevideo, Revista Alfar, No.80, 1942). Como, ya en 1939, lo había manifestado Juan Carlos Onetti, en las Crónicas de Periquito el Aguador: "Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo es y qué es Montevideo y la gente que lo habita."

- XVII -

....Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contar nos cómo es el alma de la ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban." (Semanario Marcha, 25 de agosto de 1939).

En los textos de Felisberto Hernández hay una búsqueda sostenida de la originalidad y de la autenticidad: "Yo quiero rellenar bien mi equivocación"; "escribo por si llega a salir una obra interesante"; "He tomado una metáfora de alquiler y me dirijo a 'la oficina'. La metáfora es un vehículo burgués, cómodo, confortable .... la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo, y de la provocación de recuerdos."

No sólo no experimenta temor alguno de violentar las convenciones literarias al exhibir el juego del escritor, sino que aun lo vulgar tiene entrada en sus ficciones, incorporándose mediante una escritura llana que no sólo no ha de desdeñar las palabras más comunes ni las referencias ambientales más chocantes, sino que ha de insistir en ellas. Conseguirá así mostrarnos la poesía de lo vulgar, conquistando con su original discurso el derecho de los elementos de la cotidianeidad a tomar parte en la composición de la narración literaria.

Tampoco ha de tener empacho en la exhibición de sus vacilaciones; antes bien, ha de plasmarlas estéticamente para proclamar que los elementos verbales, asociados de diferente modo, crean una realidad diferente. Que la fidelidad a lo vivido sólo puede alcanzarse por aproximación, de manera sugerente.

- XVIII -

Que su anhelo lúdico , por cuya persistencia se da a la tarea de producir literatura, es una compensación a la "angustia" que ha de perseguirlo y que se volverá patente en los relatos en los cuales lo autobiográfico sea abordado con mayor detenimiento. Que el anhelo trascendente convive con la convicción de que la muerte es definitiva y reveladora no sólo de la fragilidad del ser, sino de su instalación casual en este mundo.

En un estilo poco menos que hablado, el cual impresiona por sus cortes bruscos, su espontaneidad, sus digresiones memoristas y su moroso detenimiento en las figuras y en los gestos , como plegándose a las oscilaciones de lo que pudiera ser proferido en alta voz, impugna toda actitud académica, apareciendo entonces sus textos como la confesión espontánea y veraz de lo que se dice en ellos.

La utilización casi exclusiva de la primera persona, en poder de un pianista o literato que da cuenta de sus vicisitudes chaplinescas , ha de ser el vehículo por el que se ha de proclamar el derecho al humor y a la expresión de los deseos, aun cuando se los sepa transgresores. Pronto ha de mostrarnos la coexistencia y la colisión de los tiempos, en el interior de una conciencia que rememora; ha de exhibir su capacidad de producir un gesto para los demás, reservándose el derecho de "abandonarse a sus pensamientos libres", en procura del "placer libre de la imaginación."

También ha de advertir que los elementos extraliterarios y los de existencia puramente estética, pueden ser combinados, como si de sonidos se tratara, en la cadena del discurso.

- XIX -

so, dando lugar a un proceso en el que se ha de producir la simbiosis de la vida y la literatura. Ha de descubrir, entonces, la comedia de la literatura, mediante la inserción del autor en la obra que produce. Lo evocado se presenta juntamente con la descripción de los mecanismos de la evocación, la emoción aparece al mismo tiempo que la "fiebre" creativa; el dolor y el placer, formas extremas de lo sensible, pueden encontrarse juntos, mezclados, porque lo sensible conforma un campo en el que se reúnen las "cosas simpáticamente enfermizas"-el arte- con las "antipáticamente enfermizas"-los vicios-.

El lector no solamente ha de asistir al desarrollo de las historias que anuncian los títulos de los relatos, sino también al proceso de su elaboración. Al narrar acerca de los avatares de la creación artística, las peripecias del mundo se afirman a través de la literatura.

Pueden establecerse tres períodos en la creación de Felisberto Hernández. El primero, en el que la práctica de la literatura coexiste con la de su actividad como pianista, se localiza entre 1925 y 1931: es el momento de la búsqueda de temas y del afinamiento de su actitud frente a lo narrado. El segundo período, se extiende desde 1942 a 1944: da forma, entonces, a sus tres relatos más extensos, y en ellos procura la aprehensión de tres historias que corresponden a su infancia. En el tercero, se ubican las ficciones de su madurez literaria, y en ellas se da la entrada definitiva en el universo imaginario postulado como realidad de la ficción; abarca desde 1947 hasta 1964.

De conformidad con ello, dividiremos nuestro estudio en tres partes, abarcadoras de las tres épocas de la narrativa de Felisberto Hernández. En la primera, nos detendremos en sus primeros fragmentos y relatos, que delatan la presencia de los rasgos narrativos definidores: la actitud del narrador frente a lo narrado, que se perfila en el paso de la extraterritorialidad al extrañamiento. Es decir, el enfoque que se traduce en una mirada para la cual es necesario situarse ex-céntricamente, y que habrá de redundar, estéticamente, en primer término en la instalación del sujeto fuera del mundo, y en segundo, en el mundo pero fuera de lugar, descolocado.

A partir de esta actitud puede iniciarse el despliegue de las distintas modalidades de lo imaginario. Lo fantástico, como presencia incierta y temible que emerge de lo cotidiano. Lo mágico, que en la persecución de lo misterioso revela la porosidad existente entre el sujeto y la realidad objetal. La diferencia más nítida entre las dos modalidades, ha de señalarla, humorísticamente, el propio autor: lo "negro" inquieta, en tanto lo "blanco" permite sumergirse en la atmósfera envolvente que no produce inquietud. En ambos casos, se trata acerca de los misterios que encierra lo cotidiano, "lo común", y que la actitud extrañada puede captar, porque su relación con el entorno consiste en la observación detenida y minuciosa, pero practicada de otra manera, de manera no habitual.

La rememoración, se hace presente desde La cara de Ana, y desde entonces favorecerá el desarrollo de lo lúdico, ya que la infancia facilita y propicia el juego. La infancia es también el territorio en el que lo imaginario teje su morada, apareciendo entonces como ámbito propicio para la alianza de

la imaginación con el recuerdo. Se inaugura así una constante narrativa, la cual habrá de desarrollarse plenamente en el ciclo rememorativo de la segunda época.

El pianista itinerante recurrirá a su distracción para evadirse del presente, ingresando a la morada de sus pensamientos libres. Permanecerá, entonces, en el ámbito de una vigilia ensoñada, fronteriza entre el sueño y la vigilia. La distracción ha de consistir en un programa vital y literario que permitirá el alejamiento, configurando una actitud que llegará a ser no sólo humorística sino francamente cómica, cuando el distraído haga su aparición, portando, por así decirlo, en una mano la realidad y en la otra la fantasía.

En los textos de la primera época también ha de surgir un motivo temático importante: se trata de la figura de lo que podríamos llamar el literato en situación de producir. Junto a esta singular presentación, están sus ideas y sus sentimientos, relatados, casi siempre, de manera humorística. Sin embargo, y a pesar del desenfado con que son enunciados, hay aseveraciones que definen la actitud del creador de literatura. Incluiremos un capítulo que contemple especialmente los problemas que la tarea de escribir acarrea.

Los tres extensos relatos de la segunda época, compuestos en momentos en los que su autor abandonaba la música para concentrarse en la literatura, muestran el intento de rescatar la visión infantil, no tanto para ofrecerla de manera "realista", sino para confrontarla con la visión adulta. Es decir, se produce una suerte de diálogo narrativo entre la visión del hombre que



escribe, y el niño que vive en el recuerdo. La visión constituye un ángulo de enfoque, en el que coexisten, de manera interferente, la mirada del niño y la del adulto. Dada la complejidad de estos tres relatos, hemos de dedicarle un capítulo a cada uno de ellos. Nos detendremos en el análisis de las acciones y del tiempo del relato, puntualizando aquellos aspectos que confieren especificidad a la narración.

En lo que respecta a la tercera época, hemos de considerar en ella dos momentos. Analizaremos, separadamente, cada uno de los cuentos de Nadie encendía las lámparas, en el capítulo más extenso de este trabajo. En el último, trataremos acerca de los tres relatos principales de su última época, y añadiremos algunas breves consideraciones sobre sus últimos escritos. Nos ha parecido oportuno incluir aquí un primer capítulo que titularemos Ars Poetica, en el cual procuraremos puntualizar las opiniones del autor sobre su propia literatura, ya que estimamos que ellas introducen adecuadamente al universo de sus cuentos.

Una biografía sucinta intentará resumir, cronológicamente, los principales sucesos que definen la vida y la literatura de Felisberto Hernández.

FELISBERTO HERNANDEZ : Vida y obra - Cronología

1902: Feliciano Felisberto Hernández nació el 20 de octubre, en el barrio suburbano de Atahualpa, Montevideo. Hijo de Prudencio Hernández González (1878-1940). y de Juana Hortensia Silva (1884-1971), fue el primero de los cuatro hijos del matrimonio, cuyo enlace se llevó a cabo en 1900.

1911.: A los nueve años de edad, inicia sus estudios musicales con Celina Moulié, de origen francés, y vieja amiga de la familia.

1914: Entre sus maestros se cuenta el escritor José Pedro Bellán (1879-1930), dramaturgo y cuentista de la década del veinte, cuyas obras lo colocan, junto a Ernesto Herrera, entre los más destacados discípulos de Florencio Sánchez. En opinión del profesor José Pedro Díaz, fue él quien presentó a Felisberto Hernández al filósofo Carlos Vaz Ferreira, cuya casa frecuentaba asiduamente ( 1 )

En este mismo año, el escritor ingresa a las "Vanguardias de la patria", institución similar a las de los boy-scouts. Con esa institución viaja a Chile, formando parte de un grupo que dirigía el Dr. Lamas, joven dentista amigo de la familia Hernández. Uno de los jóvenes que lo acompañan es José Rodríguez Riet, quien habrá de ser su primer editor, años más tarde. El viaje tiene lugar en 1917, con ocasión de la conmemoración de la batalla de Chacabuco.

1915: Toma contacto con la familia Ferreira: las tres hermanas, Petrona, Carmen y Felicia, han de incorporarse a su literatura como "las longevas" de Por los tiempos de Clemente

Colling. Precisamente, es también durante este año cuando conoce al organista de la iglesia de los Vascos, con el cual ha de estudiar más tarde.

1917: Comienza su vida laboral. Ha de desempeñarse como pianista-acompañante, proporcionando fondo musical a las películas mudas. Esta práctica, y las enseñanzas que recibiera de Clemente Colling, ha de configurar su personalidad de modo decisivo. En el cine ha de enfrentarse a la espontaneidad de la creación, puesto que la música que produzca debe adecuarse a los movimientos de la pantalla. Por otra parte, su profesor de composición y armonía, ha de inculcarle su gusto por la improvisación.

1918: En la calle Minas No.1816, funda un conservatorio musical, al que llamó "Conservatorio Hernández". Dedicó todo su tiempo al piano. Después de Celina Moulié y de Clemente Colling, tendrá otros maestros: Raúl Dentone y Guillermo Kolischer

1919: De vacaciones en Maldonado, conoce a Venus González Olasa, joven maestro que años más tarde se convertirá en su empresario y editor. También en Maldonado conoce a María Isabel Guerra, que pertenecía a una familia arraigada en el lugar.

1920: Inicia estudios de composición y armonía con Clemente Colling, del que aprendió no solamente las técnicas de composición y ejecución, sino que absorbe de él un tempo característico. La introyección de la figura de Colling trasciende la relación convencional entre maestro y discípulo.

Felisberto consigue rescatar al ciego del conventillo de la calle Gaboto, en el que se alojaba. A partir de entonces vivirá cerca de un año en la casa de su discípulo. El maestro alternaba en sus irregulares jornadas-donde la música convivía con la bebida y la miseria- sus clases con las notas que, en el alfabeto Braille, escribía para periódicos y revistas de París. Allí residía su familia, a la que ya no volvería a ver. Durante el año en el que Colling se aloja en su casa -1924-1925-, muchas personas amigas de la familia dejaron de visitarlos, por el desaseo y la ceguera de Colling, quien causaba una impresión penosa. Ello habría determinado la mudanza de la familia a la calle Francisco Bicudo. (2)

1922: En esta fecha, ya se lo conoce en Montevideo como pianista de cartel, iniciándose con ello un período que ha de prolongarse hasta 1941, en el cual Felisberto Hernández ofrece sus conciertos en Montevideo, Buenos Aires, y diversas localidades uruguayas y argentinas. Entretanto, ya iniciado sus primeros ejercicios literarios. Ello tiene que ver con su conocimiento del Dr. Carlos Vaz Ferreira, el cual ha de influir de manera decisiva en la orientación de su literatura. Felisberto se transforma en uno de los asiduos concurrentes de las tertulias que se organizan en la quinta del filósofo, convirtiéndose en uno de sus más fieles seguidores. Puede decirse que, en cierto sentido, la obra literaria de Felisberto Hernández se nutre de las inquietudes y corrientes que informan el pensamiento del filósofo, en el que convergen el intuicionismo de Henri Bergson y el pragmatismo de William James, con las formulaciones de los llamados fi-

lósofos de la vida . Así nos lo recuerda el profesor Arturo Ardao, destacado pensador uruguayo, en su libro Etapas de la inteligencia uruguaya. Al referirse a "Vaz Ferreira y los filósofos de la vida", ha de puntualizar la influencia de Nietzsche y de Unamuno, cuya medida común la constituye "...su común crítica a la deformación intelectualista y abstraccionista de los racionalismos tradicionales" (3 ) Y, si bien el filósofo uruguayo les ponía reparos a estos pensadores europeos en razón de su desmedido vitalismo, manifestándose a favor del equilibrio y del buen sentido, "...de una razón no separada de la experiencia, la acción y la vida, pero tampoco anegada en éstas..." (4 ), el hecho es que integró y desarrolló su obra con la de esos pensadores. Pero Carlos Vaz Ferreira no fue sólo un pensador, centro y culminación de la corriente filosófica que el Uruguay ve desarrollarse al despuntar el siglo, surgida a partir de un terreno histórico positivista, y que enfrentó a la razón con la categoría de la vida. Desde la cátedra, fue una voz y una presencia. Su magisterio no sólo habría de consistir en verdaderas conferencias en las que desarrollaba su pensamiento, sino que en ellas tuvo especial importancia la unión del pensamiento con la palabra hablada. "La palabra hablada - nos dice el profesor Arturo Ardao- vino a ser en su caso, no un mero medio instrumental de transmisión de un pensamiento solitariamente elaborado, sino el acto mismo por el cual ese pensamiento se constituía en sus significaciones más profundas." ( 5 )

1925: A la edad de veintitrés años, Felisberto Hernández se casa con María Isabel Guerra. Ha de conocer en estos días a la escritora Esther de Cáceres, quien ha de evocar en su Testimonio sobre Felisberto Hernández, desde sus primeros tiempos de pianista, "...en salas de concierto, en viejos cines junto a viejos pianos", hasta aquéllos en los que se daba a la tarea de componer sus ficciones, en las que "...lo real y lo fantástico jugaban una desoconcertante partida ajedrecística..." ( 6) También incluye este Testimonio una evocación y una valoración del vínculo entre Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira. "...recibió, con grandes posibilidades, no sólo la lección de calidad que la presencia de Vaz Ferreira por sí impartía, sino toda su prédica en aquellas lecciones de la Cátedra de Conferencias; su magisterio singular respecto a la percepción de las obras de Arte; lecturas en profundidad de Poe, de Tolstoi, Proust..." ( 7) Es este año de 1925 cuando sale a la luz su primer libro: Fulano de tal. Este pequeño librito, que Felisberto Hernández "...regalaba a sus amigos con una ingenua sonrisa", según el relato de Nora Giraldi de Dei Cas, mereció el juicio favorable de Carlos Vaz Ferreira: "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de ellas" ( 8)

1926: Durante un tiempo, se desempeña como pianista en el café "La Giralda", de Montevideo. Pero pronto se queda sin el empleo, por lo que debe viajar a la ciudad de Mercedes,

en la que consigue un contrato como director y pianista de una pequeña orquesta, que ameniza las noches de un café. El día 28 de junio nace su primera hija, Mabel Hernández Guerra. A partir de este momento, se inician sus giras como concertista, que se prolongan hasta 1942. En ellas contará con la compañía y la ayuda de "empresarios" que son sus amigos: desde 1931 hasta 1933, Yamandú Rodríguez; Venus González Olasa, desde 1933 hasta 1936; Lorenzo Destoc, es quien organiza sus giras en Argentina en 1940.

1927: Tiene lugar en el teatro Albéniz, de Montevideo, el primer concierto <sup>de piano</sup> dado por Felisberto Hernández en esta ciudad.

1928: Realiza su segundo recital de piano en "La casa del Arte", de Montevideo, patrocinado Por el Ministerio de Instrucción Pública.

1929: En la ciudad de Rocha, edita su segundo libro: Libro sin tapas. Está dedicado al Dr. Carlos Vaz Ferreira.

1930: Edita su tercer libro, La cara de Ana, en la ciudad de Mercedes.

1931: En Florida, edita La envenenada, dedicado a María Isabel Guerra, su mujer, con la que, sin embargo, se ha deteriorado la relación como consecuencia de los desplazamientos del pianista, y de las continuas dificultades económicas. La separación no tarda en producirse, aunque el divorcio sólo se formalizará en 1935.

1937: En la década del treinta, Felisberto Hernández ha de frecuentar las asociaciones artísticas montevidéanas, en las que comienza a apreciarse su singularidad artística, musi



cal y literaria. Es importante, al respecto, el homenaje que se le tributa en 1935, en el Ateneo de Montevideo, en el que hablan de su personalidad Esther de Cáceres y Alberto Zum Felde. En esas reuniones, ha de tomar contacto con la pintora Amalia Nieto, con la que se casa en 1937.

- 1940: El 8 de marzo de 1938 nace su segunda hija, Ana María Hernández Nieto. Continúa con sus giras al interior, "...invadiendo los rincones más apartados y llegando a dar cincuenta conciertos." (9) En Buenos Aires, ha de ofrecer treinta conciertos, en los que ejecuta a Albéniz y a Stravinski. Paralelamente, compone Borrachos, Marcha Fúnebre, Festín chino y Negros. (10) Sus dificultades económicas, de las que no logra salir pese al constante apoyo de Carlos Vaz Ferreira y a la aceptación por parte de la crítica, lo llevan a instalar una librería, "El Burrito blanco".
- 1942: Publica Por los tiempos de Clemente Colling. Trece firmas se hacen cargo de la edición, efectuada bajo el sello de González Pannizza Hermanos. Carmelo de Arzadum, Carlos Benvenuto, Alfredo Cáceres, Spencer Díaz, Luis Gil Salguero y Joaquín Torres García son, entre otros, quienes se solidarizan con el escritor, "...en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor". (11) Este libro ha de recibir el Premio del Ministerio de Instrucción Pública, y suscita comentarios críticos elogiosos. Entre esos comentarios, deberemos men-

cionar el de Amado Alonso, en carta enviada desde Buenos Aires el 16 de mayo de 1944: "La pintura de Colling en sus lecciones de piano me parece magistral." (12). También Ramón Gómez de la Serna sintetiza en una imagen el juicio que le mereciera la que, a juicio de algunos, constituye la cúspide de la narrativa hernandiana: el autor de Greguerías, llamó a Hernández "gran sonetista de los recuerdos y las quintas." (13) Entre los que habrían de considerar a ésta: la obra más acabada de Felisberto Hernández, se encuentra Juan Carlos Onetti. En una nota memorable que consideramos como una de las primeras presentaciones relevantes de Felisberto Hernández en España, Onetti traza una semblanza de su par uruguayo, puntualizando su trascendencia: "Felisberto Hernández fue uno de los más importantes escritores de su país", "...y mi admiración por él se mantiene fresca"; "...su libro -es una opinión- más importante, Por los tiempos de Clemente Colling." Nos importa también retener la apreciación de Juan Carlos Onetti en lo tocante al talento musical del escritor. En este artículo, que tituló "Felisberto, el 'naïf' ", y que publicó la revista Cuadernos Hispanoamericanos, dice: "...debo decir que era un pianista excelente. Claro que sin posibilidades de pagarse buenos maestros ni aspirar al premio Roma." (14) Hay otro juicio que reviste particular importancia. Es el del escritor y diplomático uruguayo-francés Jules Supervielle. Nacido en Mon-

tevideo en 1894, es, sin embargo, un escritor francés, por el hecho de que es en esa lengua en la que se expresa su narrativa y su poesía, que muestra la influencia de Laforgue y de Valéry Larbaud. Supervielle, que se encuentra en Montevideo desde 1939, envía a Felisberto Hernández esta carta, que se incorpora en hoja suelta a la edición de Por los tiempos de Clemente Colling:

"Querido señor:

Qué placer he tenido al leerlo, al poder conocer a un escritor realmente nuevo que alcanza la belleza y aun la grandeza, a fuerza de "humildad ante el asunto".

Ud. alcanza la originalidad sin buscarla para nada, por una inclinación espontánea hacia lo profundo. Tiene Ud. un sentido innato de lo que un día será considerado clásico. Sus imágenes son siempre significativas y, como responden a una necesidad, están siempre dispuestas a grabarse en el espíritu.

Su narración contiene páginas dignas de figurar en rigurosas antologías -las hay absolutamente admirables- y lo felicito de todo corazón por habernos proporcionado este libro.

Gracias también a sus amigos que han tenido el honor de editar esas páginas.

Su

Julio Supervielle (15)

1943: Publica El caballo perdido, que ha de merecer el Premio del Ministerio de Instrucción pública, nuevamente. Sobreviene el rompimiento definitivo con Amalia Nieto, y se inicia su tormentoso romance con la escritora Paulina Medeiros, que se prolonga hasta el regreso de Felisberto Hernández de Francia, en 1947. Es también en esta fecha, cuando el escritor comienza a trabajar para la Asociación Uruguaya de Autores (A.G.A.D.U.)

1946: El gobierno francés le concede una beca que ha de prolongarse hasta mayo de 1948. En París, Hernández vivió en el número 18 de la Rue de la Sorbonne, en el Hotel Rollin. Allí cursa estudios de lengua francesa y asiste a clases de su interés en la universidad. Ha de establecer contacto con críticos y escritores uruguayos y franceses, entre los que se cuentan la uruguaya Susana Soca, a través de la cual se concreta la publicación de su cuento "El balcón", en traducción francesa. Es importante el contacto establecido con Roger Caillois, quien influye para que se concrete la publicación del volumen de cuentos titulado Nadie encendía las lámparas, en 1947. Este libro, que por el hecho de ser editado por la Editorial Sudamericana, circula con mayor facilidad que los anteriores, es el más conocido de cuantos escribiera el escritor. Así es como Felisberto Hernández ha de ser conocido por sus pares de los diferentes puntos del continente, en una época en la que aún no se daban las condiciones que facilitarían una difusión en gran escala de la Literatura Hispanoamericana. El profesor Angel Rama, nos da noticias de "...

los testimonios de Alvaro Cepeda Samudio y de Gabriel García Márquez acerca de su descubrimiento admirativo, en una ciudad tropical colombiana, de los cuentos de Nadie encendía las lámparas." (16) En París, por su parte, Jules Supervielle ha de presentar oficialmente al escritor en el "Pen Club" de París el 17 de diciembre de 1947, y en La Sorbonne el día 17 de abril de 1948. Acerca de la trascendencia de este acto en la vida del escritor, nos han llegado, felizmente, las palabras que éste pronunciara en esa ocasión. José Pedro Díaz, uno de los más asiduos estudiosos de su obra, llevó a cabo la ingente tarea de ordenar sus manuscritos inéditos, muchos de los cuales verán la luz en el último tomo de las Obras Completas, el VI, publicado por la Ed. Arca en 1974. (V. Bibliografía) Así es como el profesor Díaz pudo recoger este texto, mecanografiado en papel de copia color azul (17):

"Je ne peux parvenir à la pleine conscience de cet événement, être présenté en Sorbonne par Jules Supervielle. Quand il parle de mes ~~cantes~~ cuentos je crois qu'il y a dans tout cela une grande confusion et que l'on découvrira un jour une erreur inattendue. En tant que grand poète, il a inventé un personnage, en prenant mon nom et quelques faits. Et si je suppose que je pourrais être ce personnage, je ne sais pourquoi, mais j'ai peur. Je me souviens de l'amour que Jules Supervielle a pour les animaux; j'imagine que je suis un

lapin, que le poete me prend par les oreilles,  
me montre au public et fait avec moi quelques  
tours merveilleux. Je ne comprend pas tres bien  
ce qui se passe mais j'en suis tres heureux."

(18)

En 1947 viaja a Londres, desde París, invitado por el Instituto Millington Drake, en el que ha de dar una conferencia en el mes de setiembre. En estos días, ha de conocer a la que habría de ser su tercera esposa, la española María Luisa Las Heras.

1949: De regreso, publica en Montevideo Las Hortensias, en la revista Escritura. Se casa con María Luisa, de la que ha de separarse al poco tiempo.

1954: Felisberto Hernández consuma su cuarto enlace con la pedagoga y escritora uruguaya Reina Reyes, de reconocida trayectoria. Ha de colaborar en la redacción de Momento actual del pensamiento pedagógico (1959), de aquélla. Hay un capítulo del libro, "El dinero, gran test de la acción humana", íntegramente escrito por el escritor. (19). Por otra parte, su aprendizaje de la taquigrafía, que lo llevó a crear un sistema taquigráfico propio, le proporcionará un nuevo empleo, ya que hasta la fecha de su muerte ha de desempeñarse como taquígrafo en la Imprenta Nacional.

1956: Participa en una serie de audiciones radiales, retribuidas monetariamente, organizadas por el Movimiento de Trabajadores de la Cultura, de tendencia anticomunista. En

ellas, ha de pronunciarse a favor de la libertad en el arte y de la defensa del individualismo.

1959: Actúa, como pianista, en un espectáculo musical que dirigen José Struch y Antonio Larreta en la Sala Verdi de Montevideo. Desde su enlace con Reina Reyes, Felisberto ha vuelto a la música, cuyo estudio ha de reanudar. En esta época ha de elaborar las páginas de su ars poetica, la Explicación falsa de mis cuentos, que se publica en 1955, como también el Diario del sinvergüenza, en el que retoma el tema de la pugna entre su yo y su cuerpo, ya tratado en Tierras de la memoria, y acerca del cual producirá una nueva versión. En 1958 se separa de su cuarta mujer.

1960: La editorial Alfa, de Montevideo, publica La casa inundada, relato de ardua elaboración, considerado como uno de los más logrados en el conjunto de su narrativa. La temática del recuerdo, que hasta ahora siempre hacía hincapié en elementos autobiográficos, adquiere una nueva dimensión. Aparece tratada de manera simbólica, y los elementos facilitan la preponderancia de lo imaginario como realidad de la ficción. Inicia por entonces el que habría de ser su último noviazgo. María Dolores Rosselló, que trabajaba con el escritor en la Imprenta Nacional, habrá de ser el punto final del difícil trayecto amoroso del escritor. En estos últimos años elabora diversos textos, que por el hecho de estar escritos en su sistema taquigráfico, no han sido descifrados. Con ellos, el escritor nos ha legado su último enigma, quizás para afirmar de otra manera que la vida es definitivamente misteriosa. O, tal

vez, para impedir que le coloquemos las tapas al libro inescapante que hubo de escribir para proclamar su asombro, su perplejidad, su respeto por lo oscuro y por lo inextricable.

- 1963: Los síntomas de su enfermedad determinan el que deba ser internado en el Hospital de Clínicas de Montevideo. Allí recibe la visita de José Bergamín, poco antes de ingresar en su fase final.
- 1964: Muere, víctima de leucemia aguda, en la mañana del 13 de enero. Con posterioridad, la editorial Arca, de Montevideo, se hace cargo de la edición de sus obras completas. Así, aparecerán, en edición póstuma, su relato inconcluso Tierras de la memoria, su Diario del sinvergüenza y sus papeles de trabajo, que se encontraban aún sin disponer para la publicación. En 1965, la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo le tributa un homenaje. En la Cátedra de Literatura Uruguaya, el profesor Roberto Ibáñez dedica el primer curso al estudio de la obra de Felisberto Hernández. Desde entonces, el interés por la obra del escritor uruguayo, se ha visto incrementado en diversos puntos del continente hispanoamericano. El profesor Noé Jitrik, hubo de estudiar su obra en 1973, en la Universidad de Buenos Aires. Pero con anterioridad a esta fecha, Felisberto Hernández fue objeto de estudio y discusión en la Universidad Nacional de Córdoba, cuya Cátedra de Literatura Hispanoamericana II dirigía la Sra. María Luisa Cresta de Leguizamón, quien lo incluyó en sus programas



en 1964, noticia que no debemos ocultar, porque se trata de la primera aproximación, en el mundo académico, a la obra de nuestro autor. Quien esto escribe, pudo conocer el hecho por haber estudiado en dicha universidad, habiendo sido alumna de la señora de Leguizamón. Años después, es la Universidad de Poitiers, Francia, la que ha de organizar un Seminario-Coloquio dedicado enteramente al estudio de la obra de Felisberto Hernández. Tuvo lugar en 1973, y las doce ponencias fueron recogidas íntegramente en la edición de Monte Avila, Caracas, 1977(V.Bibliografía). No quisiéramos concluir esta síntesis biográfica sin hacer referencia a la opinión del escritor Julio Cortázar, quien ya en La vuelta al día en ochenta mundos, que fuera publicada en 1967, ha de referirse a Felisberto Hernández como a uno de los creadores de su predilección.(20) En Ultimo Round, asimismo, ha de referirse a Felisberto como al prototipo del escritor-artista, capaz de condensar intuitivamente en una imagen su visión profunda de la realidad. Cortázar comenta el acierto de la expresión de nuestro autor cuando al comienzo de Por los tiempos de Clemente Colling, indica: "Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro." (21). En entrevistas que se le han hecho con posterioridad, Cortázar reitera su valoración del escritor uruguayo, al que coloca junto a Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y Rulfo en la lista de sus preferencias,<sup>(22)</sup> Hay una afirmación que queremos consignar aquí, dada su trascendencia:

"Si yo menciono tanto a Felisberto es porque es un gran escritor. Felisberto es un hombre monocorde; es un hombre marginal; es uno de esos hombres, uno de esos escritores, que, como te decía antes, me interesan porque no son los Francois Mauriac ni los grandes bonetes de la literatura; hombre humilde y marginal que escribió toda su obra en primera persona, hablando siempre de él, y que, a partir de eso, te saca de las casillas casi inmediatamente y te mete en otras casillas, en otras dimensiones, en otro mundo. No sé lo que vos pensás de él, pero haber escrito La casa inundada o Las Hortensias, o Nadie encendía las lámparas, son textos que ya quisiera haber escrito yo, y muchos otros que pretenden ignorar a Felisberto." (23)

Quien presenta este trabajo, recientemente ha iniciado la tarea de encontrar los puntos comunes que vinculan a los dos grandes escritores rioplatenses. Pero esta es otra tarea, distinta de la que ahora nos ocupa. Quisiéramos, sin embargo, señalar someramente uno de los rasgos capitales que los vinculan, ya que ello permite una ubicación más clara de Felisberto Hernández en el espectro global de la literatura hispanoamericana. Felisberto Hernández, de quien Alberto Zum Felde dijera en 1959 que "... comparte con Jorge Luis Borges la primacía del cuento fantástico en el Plata, que iniciara Quiroga en el primer cuarto de siglo." (24), tiene que ver con Julio Cor-

tázar en la reformulación del cuento fantástico, que se produce en este siglo. Los cuentos fantásticos del XIX, se distancian definitivamente de la literatura realista, al proponer a lo fantástico como un elemento proveniente del más allá. La corriente a la que pertenecen Felisberto Hernández y Julio Cortázar, en cambio, encuentra lo fantástico en la realidad, nutriéndola, como uno más de los elementos que la conforman. Lo fantástico no es un elemento ideado para ajustar a él la composición del cuento, sino que surge del encuentro con lo cotidiano. Tiene que ver con lo subyacente, y define la inquietante extrañeza que se instala en la visión del narrador. Todo el ropaje, la utilería del género, tal como fuera utilizado en el pasado siglo, es sustituido por la demostración directa, sin mediaciones, de la visión extrañada. Nos encontramos, entonces, con la expresión directa, aparentemente espontánea, de un malestar existencial. Al proponer al misterio como categoría permanente de lo inexplicable, Felisberto Hernández nos sumerge en el laberinto de su imaginación. Y nos convierte en presencias activas de su acto de escritura. Debemos añadir que la fuente secreta de Felisberto Hernández es su apasionada lectura de novelas de misterio y de terror, como su celoso cultivo de las producciones espectaculares que ya en su época ofrecía la reciente industria cinematográfica. A esos textos, a esos films, acudía el escritor en busca de procedimientos que le permitieran adquirir los rudimentos de las intrigas que después aplicaría

- 19 -

a otro nivel, en la elaboración de sus ficciones. Estas aficiones suyas, sus lecturas de Henri Bergson, de Alfred N.Whitehead, de Franz Kafka, de James Joyce, de Marcel Proust, el conocimiento del arte de la ejecución y de la composición musical, han de fundirse en el crisol de una práctica oral incesante. Felisberto Hernández, que no pertenece al prototipo del escritor-intelectual, sino del escritor-artista, ha de unir sus variados intereses y conocimientos para articular en la ficción un universo originalísimo, en el que la realidad de lo imaginario tiene la primera y la última palabra.

NOTAS

- (1) GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Felisberto Hernández: del creador al hombre. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1975, p.31
- (2) *Ibíd.*, p.40-41.
- (3) ARDAO, Arturo : Etapas de la inteligencia urugua  
ya, Montevideo, Universidad de la República, 1971, p.404.
- (4) *Ibíd.*
- (5) *Ibíd.*, p.407
- (6) CACERES, Esther de : "Testimonio sobre Felisberto Hernández", en Felisberto Hernández. Notas críticas, Montevideo, 1974, p.6-7.
- (7) *Ibíd.*, p.9
- (8) GIRALDI DE DEI CAS, Nora : Ob.cit., p. 47. El juicio de Carlos Vaz Ferreira, aparecerá en el diario "El Ideal", de Montevideo, el 14 de febrero de 1929.
- (9) MEDEIROS, Paulina : Felisberto Hernández y yo, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1975. Citamos por la Revista Cuadernos Hispanoamericanos, No.374, agosto de 1981, p.327. (Madrid).
- (10) *Ibíd.*

- (11) GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Ob.cit., p. 64.
- (12) Ibíd., p.65
- (13) Ibíd.
- (14) ONETTI, Juan Carlos : "Felisberto, el'naíf'". En Revista Cuadernos Hispanoamericanos No.302, agosto de 1975, pp. 1-3.
- (15) RAMA, Angel : "Felisberto Hernández". En Capítulo. Historia de la literatura uruguaya, Montevideo, No.39,p. 459 . El texto de la carta de Supervielle aparece reproducido aquí, entre los documentos recogidos.
- (16) Ibíd., p. 449
- (17) DIAZ, José Pedro : Notas a Diario del sinvergüenza y últimas invenciones, Montevideo, Arca Ed., 1977, p.194.
- (18) HERNÁNDEZ, Felisberto : "Palabras en la Sorbona", en Diario del sinvergüenza y últimas invenciones, ed.cit., p.170.
- (19) GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Ob.cit., p. 76.
- (20) CORTAZAR, Julio : "Verano en las colinas", en La vuelta al día en ochenta mundos

- Madrid, Siglo XXI de España  
Ed., 1970, p.16 (La primera  
edición es la de México, di-  
ciembre de 1967).
- (21) CORTAZAR, Julio : "La muñeca rota", en Ultimo  
Round, T.I, Madrid, Siglo  
XXI Ed., 1974, p.260. (La  
primera edición es de octu-  
bre de 1969)
- (22) PICON GARDFIELD, Evelyn : Cortázar por Cortázar. Méxi-  
co, Centro de Investigacio-  
nes Lingüístico Literarias,  
Universidad Veracruzana, '  
1978, p.125.
- (23) CASTRO-XLAREN, Sara : "Julio Cortázar, lector". En  
Revista Cuadernos Hispanoame-  
ricanos, Madrid, No.364-366,  
1980, p.28-29.
- (24) ZUM FELDE, Alberto : "Felisberto Hernández". En  
Proceso intelectual del Uru-  
guay, Tomo III, Montevideo,  
Ediciones del Nuevo Mundo,  
1967, p.195.

PARTE I

PRIMERA EPOCA :

PRIMERAS INVENCIONES ( 1925-1931).



### Introducción

Integran Primeras Invenciones, primer tomo de las obras completas de Felisberto Hernández, cuatro libros: Fulano de tal (1925), Libro sin tapas (1929), La cara de Ana (1930) y La envenenada (1931). Pero, además, en él se incluyen cuatro cuentos inéditos y algunos fragmentos y relatos dispersos. (1)

Respetaremos el ordenamiento de los compiladores, por cuanto el criterio seguido por éstos es el de reunir los primeros escritos, producidos entre 1925 y 1931. Consideraremos, pues, globalmente a estos primeros cuatro libros; ello nos permitirá trazar la línea evolutiva de la literatura de Felisberto Hernández en su nacimiento, desde los primeros fragmentos hasta los primeros relatos. Los escritos dispersos y los inéditos nos servirán de apoyo para completar nuestras conclusiones.

Nos guía, pues, la intención de mostrar en qué campo germinan y brotan los primeros intentos narrativos de Felisberto Hernández, cuáles son las principales líneas que los conforman y cuáles los temas, actitudes y tratamientos que caracterizan a esta primera etapa de su escritura.

Al respecto cabe hacer una aclaración importante: la evolución de la obra de nuestro autor no es lineal ni siempre progresiva. Como sus características más señaladas son el fragmentarismo y la recurrencia, seguir su evolución implicará señalar las marchas y contramarchas, los parentescos, los diferentes o similares tratamientos de las mismas ideas en diferen-

tes planos.

Procuraremos establecer estas correspondencias en los numerosos casos, atendiendo en lo posible a los diferentes elementos que contribuyan a dar nueva fisonomía a cada intento escritural.

Fulano de tal, el primero de los libros de Felisberto Hernández, de tamaño reducidísimo -"de dimensiones tales que puede llevarse en el bolsillo del chaleco (83 x 115 mm) todo en papel pluma", nos dice Norah Giraldi de Dei Cas-, vio la luz de la imprenta merced a la diligencia de su amigo de la infancia, José Rodríguez Riet, su primer editor. ( 2 ) Lo integran cuatro composiciones a las que, en rigor, no podemos llamar relatos: Prólogo, Cosas para leer en el tranvía, Diario y Prólogo de un libro que nunca pude empezar.

Hay, sin duda, una continuidad entre estos primeros textos y los que inician el segundo libro, Libro sin tapas. Así, especialmente en los tres primeros: Prólogo, Acunamiento y La piedra filosofal, se advierte nuevamente la presencia de la reflexión curiosa acerca del hombre y de las cosas, de sus capacidades, de sus límites.

Un común aire vanguardista, portador de agilidad, negador de trascendencias, los vinculan. Es un aire renuente a la adopción de gestos solemnes, travieso y ocurrente. Son páginas breves, dirigidas al lector para comunicarle ocasionales pensamientos, presentándose como textos abiertos, que admitirían el diálogo franco.

Los llamados "prólogos", nunca lo serán de libros

completos, ni contendrán información relativa a las composiciones que los siguen. Indican, más bien, que lo que se dice en ellos abre posibilidades de lectura y de escritura a cumplimentar.

Por otra parte, ya el título de este segundo libro, es indicador claro de su condición incompleta; que, creemos, no es una incenclusión casual. Es decir, el libro debe presentarse sin tapas por su fidelidad a lo que en él se quiere comunicar: su naturaleza fluyente, que sigue los vaivenes de la vida a la que quiere responder mediante el registro verbal de las vivencias.

En algunos de estos fragmentos la reflexión curiosa deja paso a la narración de pequeños sucesos, reales o imaginarios, que lentamente van insertándose en ellos, apuntando a su posible desarrollo narrativo. En efecto, estas pequeñas narraciones, que frecuentemente no son más que situaciones narrativas que admitirían un desarrollo mayor, son el germen de la narrativa de Felisberto Hernández. En ellos reside el potencial que orienta su producción posterior.

Veremos, entonces, por una parte, cómo la inicial condición fragmentaria de los primeros escritos de Felisberto Hernández lo será siempre. Su fidelidad al fragmento responde a los dictados que se traducen en su particular modo de hacer literatura. Veremos, también, que ese fragmentarismo es síntoma y signo de su circunstanciación personal e histórica, y que él tiene que ver íntimamente con el fondo vivencial que alimenta su literatura. Hay en los primeros escritos una dección capital: el "hom-

bre" de Felisberto Hernández no aparecerá en el mundo, sino fuera de él. Es decir, sus personajes no serán integrados, no estarán a bocados al cumplimiento de tareas beneficiosas, no llevarán a cabo heroicas hazañas, no creerán en recompensa alguna que el mundo pudiera otorgar a sus desvelos. Los personajes de Felisberto Hernández estarán fuera del mundo aun cuando participen de él. Sus hazañas no sólo serán antiheroicas, sino que caen en el campo del absurdo, de la irracionalidad, del sinsentido.

Por ello se cumple una trayectoria que va desde la extraterritorialidad al extrañamiento, desde el literal estar fuera del mundo hasta el metafórico estar fuera aunque dentro de él. En efecto, los "hombres" de Prólogo y Acunamiento son seres desterrados. En Prólogo, el juicio de los dioses condena a un "pobre muerto" a hacer lo que nunca practicara en su vida: observar indefinidamente a la tierra y a los hombres. Es un "pobre muerto" porque la decisión de los dioses, aparentemente justiciera, condenadora del egoísmo y la insularidad, es en realidad caprichosa. Cuando decidán practicar la reencarnación, no tendrán empacho alguno en devolverlo a la Tierra. Otro tanto ocurre en Acunamiento, donde sólo los "hombres perfectos" podrán alojarse en "seis planetas de cemento armado", que los albergarán en el espacio después de la destrucción del mundo. Los que sobrevivan anhelarán la Tierra, como el condenado de Prólogo descubrirá finalmente su fatal ligazón a lo terrestre. En ambos casos, los desterrados renunciarán a comprender, o mejor dicho, descubrirán que la comprensión racional no los exime de la vida y de la muerte, de la sensibilidad que determina la existencia del gozo y del sufrimiento.

Al dejar su morada extraterrestre y renunciar a explicaciones trascendentes, el hombre felisberteano vivirá en su mundo integrándose a disgusto, sin voluntad, inercialmente. Sólo un resorte habrá de movilizarlo: la aparición de lo maravilloso, de lo fantástico, de lo misterioso. Es decir, se sentirá atraído por las facetas menos corrientes, más ocultas y sorprendentes de lo real. Pero para acceder a ello será necesario un juego intelectual y emocional tenso y difícil, arduo y tortuoso, del que su literatura entera da testimonio.

La llegada al extrañamiento es, pues, la condición sine qua non para el despliegue de lo imaginario. Arrebatado, extrañado, distraído, el hombre felisberteano iniciará su camino en pos de "lo otro", de "lo que va a otra parte" de las diferentes residencias de un misterio que definitivamente lo ha deslumbrado.

El vestido blanco, Historia de un cigarillo, La casa de Irene, La barba metafísica, señalan las condiciones en las que se produce el encuentro con el misterio. Los dos primeros, pueden ser considerados fantásticos en la medida en que se inscriben dentro de las perspectivas señaladas por los autores que han teorizado acerca del relato fantástico. Así los consideraremos, aunque sin dejar constancia de que lo fantástico se inscribe dentro de una perspectiva más amplia, comprensiva de las múltiples manifestaciones del relato de imaginación.

Por ello, si bien estos dos relatos refieren el encuentro con lo ominoso en el seno de lo cotidiano, ceden paso a situaciones imaginativas en las que la imaginación no va a dar fatalmente en el territorio de la duda y del temor, que son quizá las dos condiciones más socorridas por los cultivadores de lo fantástico.

Así, en La casa de Irene el misterio no será "negro", si no "blanco". Y en La cara de Ana, primer recuento de las vivencias de la infancia del escritor, que llenarán una buena parte de su obra literaria, y primer texto que inicia el tercer libro de esta primera etapa, el factor lúdico es el generador de lo imaginario. Con este relato se inicia la exposición de dos modos diferentes de aprehensión de lo real, el del yo integrado y el del yo extrañado. Como lo hemos señalado más arriba, el estar del yo felisberteano consiste en un tener que ver y no tener que ver con el mundo, al mismo tiempo. Ello deriva de la consideración de los diferentes modos de estar y de ser en el mundo, relación que se presenta como conflictiva y problemática. Por ello, el yo no será un único yo, univalente, cabalmente estructurado, sólidamente asentado en el territorio de lo real, sino por el contrario, un yo conflictivo y conflictuado consigo mismo y con los demás. Se inicia, pues, La cara de Ana, y, precedido por los fragmentos y relatos anteriores, que son indicadores de su gestación, la elaboración artística del sujeto felisberteano: el que más tarde habrá de desdoblarse, reconociendo en su personalidad fragmentada el correlato de su fragmentaria escritura.

Este sujeto estético, que reconoce en su base de conformación la propia biografía del escritor, es una de las piedras angulares de su literatura y uno de los rasgos estilísticos dominantes. Por ello no será casual que la mayor parte de sus relatos aparezca en primera persona del singular --en Primeras invenciones, y a partir de El vestido blanco, el único en tercera persona es La Envenenada--

La participación de la música en la literatura de Felipe Hernández, esa otra arte del tiempo (la literatura y la música tienen en común el hecho de ser artes del tiempo) que cultivara el niño que fue, mucho antes de que la literatura llegara a convertirse en el centro de su dedicación, tiene al menos dos proyecciones. Como referente, el pianista en acción proporcionará abundante material argumental para sus narraciones: será el punto de apoyo para diversas situaciones narrativas que iremos señalando oportunamente durante el curso de este trabajo. Pero también la música interviene como sistema referencial compositivo, en la medida en que los ritmos, las frases, los matices, los intervalos y otros conceptos y elementos se equiparan con los literarios, hasta el punto de aparecer fuertemente trabados. Otra vez La cara de Ana es el relato en donde se produce esta incursión de lo musical en lo literario. Pero también El vapor, último relato del libro, registra este procedimiento.

De la estrecha relación del juego con la infancia, por una parte, y de la música por la otra, trataremos, intentando poner de relieve cómo confluyen en el relato, provocando una zona de convergencia cuya inteligibilidad última estará dada por la interacción de los tres elementos.

Finalmente, en este segundo capítulo de la primera parte, abordaremos la consideración global de los modos de relación del sujeto con el mundo que <sup>3º</sup>corresponde con el yo extrañado y el yo integrado. Representar y distraerse son actividades paralelas y contrapuestas. Paralelas, porque se cumplen al mismo tiempo (lo que no podría ser de otro modo porque afectan al mismo sujeto); Contrapuestas, porque en tanto que la primera se cumple en la su-

perficie del hecho social, la distracción opera en un nivel más profundo, y es la puerta de entrada a la libertad de la imaginación. El hombre fuera de lugar no es más que la resultante --chaplinesca-- de la puesta en marcha de los dos mecanismos, como veremos. Consideraremos aquí Amalia, La suma, El convento y El vapor. Finalmente indicaremos la aparición de la ausencia, cuando lo vivido (representación - distracción) es ya recuerdo, en el relato El vapor.

El tercer capítulo toca algunos problemas expresamente considerados por el autor en lo que hace a la producción de la literatura. Ellos ocupan buena parte de La envenenada y de los relatos dispersos. En La envenenada, relato que inicia el libro que lleva el mismo nombre, se destaca la actitud del escritor frente a la vida y la literatura. Con ello resulta una compleja trama en la que intervienen las tribulaciones del autor, porque su condición de "literato sin asunto" lo lleva a "meterse en la vida" para proveerse del material anecdótico con el que construir su relato. Pero no sólo registra las impresiones, dudas y el estupor que la muerte de una mujer desconocida le produce, sino que indaga acerca de las posibles metáforas e imágenes con las que referir el hecho, como la selección de los detalles que pudieran resultar interesantes de relatar.

En ese develamiento de lo que acontece en el taller del escritor, el discurso no resulta sino de la interacción compleja de factores emocionales, vivenciales, socio-ambientales. Construir su propio discurso significará para el escritor establecer una pugna tenaz con la palabra, no siempre dotada de transparencia, no siempre al alcance de lo que se desea comunicar. Elsa, Hace dos



días, de La envenenada, como así también Dedicatoria de Filosofía del Ganster, testimonian esta lucha y esta dificultad.

En cuanto al otro relato que completa Filosofía del Ganster (libro inconcluso), titulado El taxi, el autor refiere su viaje figurado a bordo de "una metáfora de alquiler", examinando las ventajas y los límites que supone el uso del discurso ajeno. Con ello quiere expresar, sin duda, con su particular técnica de concretizar lo abstracto, el deseo permanente de encontrar el instrumento apto para comunicar sus vivencias.

Juan Méndez... y Tal vez un movimiento nos ilustran acerca de las premisas que guían al escritor, su búsqueda estética y su pensamiento. Los examinaremos, procurando puntualizar los principales planteamientos, que, agregados al conjunto de la obra de Felisberto Hernández, informan acerca de su índole y develan en gran parte, las ideas y los procesos mediante los cuales el autor construye su discurso.

Con esta primera parte procuraremos, pues, analizar e interpretar los primeros fragmentos y relatos. De esta manera podremos ingresar en la segunda y tercera partes de este trabajo con una comprensión de lo que algún crítico ha llamado la prehistoria literaria de Felisberto Hernández, esto es, del corpus de escritos que preceden y orientan a la obra de su madurez literaria, la que tiene lugar a partir de 1942, con Por los tiempos de Clemente Colling. ( 3 )

Capítulo 1 - Del fragmento al relato

1.1 - Los primeros escritos

En los escritos que integran Fulano de Tal - Prólogo, Cosas para leer en el tranvía, Diario, Prólogo de un libro que nunca pude empezar - puede apreciarse su condición fragmentaria. De manera sucinta, y como casualmente, el humor, el juego, la reflexión irónica, son las notas que posibilitan el acercamiento a temas e imágenes que sólo más tarde habrán de desarrollarse en relatos.

La condición fragmentaria de estos escritos puede apreciarse tanto en su presentación formal, como en la poca hilación que vincula a unos párrafos con otros. Formalmente, la escritura se distribuye en breves párrafos separados por espacios en blanco. En ellos se trata acerca de curiosidades de índole filosófica, en las que la reflexión anima el cuerpo de una idea mediante desarrollos sucesivos de la misma. Parecen destinados al lector curioso, gustador de breves reflexiones; tienden a lo ocurrente, a lo ingenioso. Ya los títulos de los escritos anuncian lo curioso al par - que indican claramente la característica esencial de este breve librito: en él no se entra decididamente en materia.

Observamos la presencia del esbozo de una pregunta que, formulada de diferentes maneras, se registra en toda la obra de Felisberto Hernández; y que atañe al por qué y al cómo de la escritura. Esta interrogación tiene valor en sí misma y acaso no exista para ella más que una respuesta: la del hecho mismo de escribir:

"Hay horas en que no sé por qué -ni me importa saberlo, como ahora, por ejemplo- imito a los que se entretienen y escribo. Pero al rato me encuentro con que no tengo ni había tenido en qué entretenerme." (4)

La afirmación revela una premisa importante: la escritura

ra tiene para su productor una función lúdica, una expansión de los contenidos en la que se procura la modelación discursiva de los migos. Creación a través de la palabra, en la escritura intervien las leyes del estilo en estrecha asociación con las leyes psico-físicas de su productor:

"Los geñios crean, se entretienen y desempeñan un gran papel estético. Los papeles estéticos son muy variados y están naturalmente combinados con las leyes biológicas de cada uno. La combinación primordial de las leyes biológicas no la entienden los cuerdos: el placer y el dolor, con gran predominio del dolor, -acaso dolor solamente. Y esta combinación es la gran base del entretenimimimiento humano. ( 5 )

En todos los casos, la pregunta se formula en un descanso, en una pausa en la que el escritor alude a sí mismo en el acto de - escribir. Hay en ello sin duda, una conciencia que se sale de sí - misma para verse en situación. Constituye un intento de alcanzar la objetividad, mirando desde distintos ángulos los diversos y numerosos perfiles y pliegues de un yo hegemónico. El yo del autor que voluntariamente se ficcionaliza, integrando el orbe narrativo que él mismo compone.

Quienes han biografiado, completa o parcialmente, a Felisberto Hernández, coinciden en la apreciación de su rara sensibilidad y su intensa preocupación por el hecho estético. En sus numerosos textos, esta preocupación acompaña como una voz en sordina que a veces se torna estentórea, las distintas situaciones narrativas que irá elaborando. Generalmente, la reflexión sobre el hecho - artístico recae especialmente en la música y en la literatura, esfe

ras en las que se concentra su quehacer de manera continua y permanente.

Por otra parte, se desprende de estos fragmentos la tendencia a una actitud reflexiva que busca generalizar excesivamente lo observado. Así, la consideración de locura y cordura, del entretenimiento que conlleva el quehacer humano. No llegando a merecer la gracia de recibir un nombre por parte de su creador, los seres evocados de estos fragmentos, carecen de apelativos que los individualicen. Serán "el loco", "el inteligente", "el cuerdo", "los genios", "un hombre", "los gordos", "los productivos", "los receptivos", de Prólogo, los que asuman distintas posturas frente a hechos generales que tienden a diluirse en la abstracción.

En Cosas para leer en el tranvía se distinguen "juegos de inteligentes", de "teósofos", de "eruditos". En Diario serán "un intelectual", "pianistas", "los que tenían cara de inteligentes", "uno altísimo", "otro", y hasta "X".

Sorpresivamente, en Prólogo de un libro que nunca pude empezar, "alguien" resulta ser María Isabel, que evoca a María Isabel Guerra, primera mujer de Felisberto Hernández, según aclara No rah Giraldi de Dei Cas. ( 6 )

Con ello, como puede apreciarse, hay un brusco paso de la excesiva generalización a la propia biografía. Pese a las imprecisiones y abstracciones de estos primeros escritos fragmentarios, hay una alternancia en la toma de distancia y en el acercamiento con aquello acerca de lo cual se escribe. Así, en el citado Prólogo, las formulaciones acerca del entretenimiento como base impulsora del quehacer humano, que atañen a las "trampas" de las ciencias y de las artes y a las "trampas" del quehacer humano, apa

recen como reflexión abstracta. En cambio, en Diario, la óptica del escritor se aproxima a lo observado de manera descriptiva, particularizante:

"Además me presentaron a X. Es idealista. Ibamos por un camino de árboles. Al idealista se le voló su sombrero verde que se le confundía con el pasto. Corrió tras él y al final lo pisó..." ( 7 )

Advertimos en la disposición de los elementos verbales, el despuntar de la imagen felisbertiana. La rapidez con que relata los hechos, apenas considerados. El parecido, la confusión, que se produce merced a la contigüidad espacial de dos elementos disímiles -sombrero y pasto- sobre la base de la homogeneidad de su color.

"...se oyeron pasos reposados, acompañados de sus vueltitas de cuando en cuando." (8 )

La frase evoca a través de la imagen la situación que se describe. El adjetivo "reposados" aplicado a "pasos" y el diminutivo "vueltitas", acusan matices descriptivos, de movimiento y afectividad, que potencian la calidad específica del movimiento referido.

En el último apartado de Diario, correspondiente al día 7 de septiembre, se advierte la lúdica contraposición y equiparación de elementos disímiles -"inteligencia" y "piernas largas"- en cuya reunión en imagen se advierte el brote de lo imaginario:

"Entre los que jugaban a las bochas había uno altísimo.... Otro dijo que una condición natural como eran las piernas largas, podría compensar la inteligencia que era otra condición natural. Otro dijo que a muchos hombres altos, había que unirles los pies a la cabeza a manera de alas." (9 )

En Cosas para leer en el tranvía sobresale el humor como elemento aglutinante. Así, en los "Juegos de Inteligentes", a los que llama a continuación "los despejados", se distancia, irónica - aunque afectivamente, de ellos. La ironía que les denuncia, es paliada por la afectividad implícita en el diminutivo con el que se designa al objeto del juego:

"Los despejados juegan a las esquinitas y aprovechan la confusión general para quedarse con una esquinita."

La misma distancia humorística se advierte en el pasaje siguiente en el que la crítica se muestra benevolente:

"Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el talle de una joven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la joven se convirtió en árbol y si les muestran la joven, dicen que es la reencarnación, y si la joven dice que no, dicen que es la falta de fe." (10)

Es el mismo matiz el que lo lleva a titular "Teoría simplista de las almas gordas" a su risueña elucubración acerca de una "nueva teoría teosófica de la reencarnación" (11)

Como ha observado, a nuestro juicio certeramente, Francisco Lasarte, fueron estas primeras composiciones de Felisberto Hernández las que llevaron al crítico uruguayo Angel Rama a equiparar la obra literaria de esta etapa del escritor a la que en las mismas fechas se producía en la otra margen del Plata. (12)

Sin duda, la mención de Angel Rama que señala específica

mente al "lúdico ultraísmo rioplatense" (13), indica una concomitancia de la época más que una específica filiación o influencia del movimiento sobre Felisberto Hernández.

En Montevideo el fermento vanguardista, que se da como "repercusión", según la expresión de Guillermo de Torre, se registra en unas pocas revistas de limitada difusión. Más bién se destacan figuras aisladas, cuya presencia e influjo permanentes irradian el nuevo aire de época. (Las revistas La Cruz del Sur y Alfar, Teseo y Pegaso; la actividad de los hermanos Alberto y Gervasio Guillot, que componen un libro importante sobre Lautréamont y Laforgue; la influencia de Julio Herrera y Reissig y de Jules Supervielle, entre otras de menor repercusión). (14)

Fuera como fuese, lo cierto es que estos primeros fragmentos recogen una preocupación por los juegos de la inteligencia, en la que se registra la caída de las máscaras de la solemnidad literaria. Tanto el desenfado con que se acomete la escritura cuanto la preocupación por la naturaleza del hecho literario, son dos marcas definidoras de la literatura de vanguardia.

Surge también de estos primeros escritos el humor benevolente unido a la reflexión generalizante, un poco abstracta, y el acercamiento a la imagen sorprendente trabada narrativamente merced al juego de una sensibilidad despierta.

Hay que señalar, además, que ya en 1922 el argentino Oliverio Girondo publicaba sus 20 Poemas para leer en el tranvía. Si la consideración comparativa del poemario de Girondo con el de Felisberto Hernández excede los límites de este trabajo, ello no obsta para que hagamos algunas precisiones. Podemos advertir el común impulso lúdico y la falta de solemnidad literaria que los vincula.

Decididamente iconoclasta y beligerante, el poemario de Gironde reúne en sus breves imágenes y afirmaciones un aire aparentemente impresionista. Pero en ese movimiento que sólo roza las cosas en ciertos aspectos negándose a profundizar en ellas, late un desgarramiento que se insinúa y que no tardará en hacer eclosión. (15)

En Felisberto Hernández hay, por una parte, la timidez propia de un solitario que crece al margen de cenáculos y movimientos literarios. Hay también una actitud más titubeante, una ferocidad mitigada, que sólo en algunos textos de la madurez se expresará abiertamente. Es el caso de La mujer parecida a mí, El acomodador, El balcón, de Nadie encendía las lámparas.

## 1.2 - El personaje

### 1.2.1 - Carácter anónimo

Prólogo y Acunamiento, que inician Libro sin tapas, ostentan un tono y una actitud que señalan una continuidad en relación a Fulano de tal:

"A la última religión se le termina la temporada.  
A los hombres de ciencia se les acelera el epílogo  
que sospechaban. Los jóvenes, deseosos de emociones nuevas, tienen el espíritu maduro para recibir el tarascón de una nueva religión." (16)

La visión implícita en este comienzo es impersonal, general, distante. A continuación, la elisión del sujeto de la acción y su reemplazo por el pronombre se, reflejan sintácticamente la marca impersonal del discurso:

"Todo esto ha sido previsto como las demás veces.  
Se ha empezado a ensayar la parte más esencial, más atrayente, más fomentadora y más imponente de la



nueva religión: el castigo." (17)

Tampoco se particulariza, individualizándolo, a ese "primer ejemplar" que habría de ser sometido al juicio de los dioses. De su persona sólo sabemos que "...el pobre muerto había sido un egoísta. Jamás se preocupó del dolor ajeno. Jamás dejó de pensar en sí mismo." (18)

Es decir, como en Fulano de tal, no hay nombres propios, no hay sujetos individualizados: los aludidos son, precisamente, "fulanos", o sea cualquiera, todos, nadie en particular. El rasgo más notorio es, pues, el carácter anónimo de los personajes de la ficción. Y a esta anonimización, que muestra el carácter abstracto de Prólogo, se le suma la reflexión teleológica englobadora de todo comportamiento humano.

En Acunamiento, ocurre otro tanto: sitios y personas carecen de nombres propios y de rasgos individualizadores. A lo sumo se les otorgan atribuciones tan genéricas como inteligencia, experiencia, ironía, rabia; serán "los niños", "los hombres", "países", los sujetos de tales atribuciones.

El anonimato de estos primeros seres de ficción reaparecerá en relatos posteriores de Felisberto Hernández. Afecta al ya-narrador-protagonista, quien nunca dirá su nombre, como también a gran parte de los otros seres evocados en sus historias. Si bien en muchos casos emergen de esa condición con nombre propio, en cambio, muchos otros serán "él" o "ella", simplemente. (Un caso extremo es Tierras de la memoria, que estudiaremos en la segunda época, donde todos los personajes se disuelven en apelaciones genéricas).

Correlativamente, los espacios que se erigen en soporte de las acciones, también suelen ser anónimos. Ello otorga a lo na-

rrado una cualidad de imprecisión, apunta a su desrealización, lo vuelve incierto.

En los dos primeros relatos de Libro sin tapas, Prólogo y Acunamiento, el anonimato contribuye a acentuar el destierro que padecen los seres evocados en la ficción.

#### 1.2.2 - El hombre fuera del mundo

A partir del apartado II de Prólogo, el "hombre" inicia una nueva vida más allá de la muerte. Los acontecimientos relatan el esfuerzo del condenado para cumplir con el mandato de los dioses:

"Los primeros tiempos fueron horribles. De repente se quedaba agarrado de una mano, de dos dedos, pero enseguida atinaba a prenderse con la otra mano. Hacía esfuerzos sobrehumanos para no pensar en sí mismo. De pronto se quedaba mirando fijo la tierra, y eso le distraía un poco. La primera lo distrajo absolutamente sin tener que preocuparse de las manos ni de sí mismo, fue muy curioso: estaba mirando fijo a la Tierra y se le ocurrió pensar por qué daría vueltas y más vueltas. Así pasó mientras la Tierra dio treinta vueltas." (18)

Puede considerarse a este apartado II de Prólogo uno de los brotes inaugurales de su narrativa. Hay en él un auténtico desarrollo. A partir de una situación inicial se suceden hechos eslabonados que establecen un tiempo con sus vicisitudes encarnadas en una criatura ficticia. El condenado debe enfrentar y superar obstáculos para el cumplimiento de su tarea. Hay un destinador de la acción -los dioses- con un destinatario correlativo, el sujeto, en-

frentado a su hacer-observar la Tierra. Cuenta para ello con unos adyuvantes -".....le dieron un gran poder de visión y de inteligencia" (19)- y unos oponentes: durante el prolongado tiempo del castigo debe permanecer colgado, pendiendo sus manes de un asidero: el anillo de Saturno. (20)

Por otra parte, si la tarea consiste en observar desde una situación de inmovilidad física, el estar se resuelve en un hacer mental. El desarrollo se cumplimenta en la mente del condenado:

"Ya no podía más de aburrido, de pensar siempre lo mismo sin hallar solución. A veces le venía una esperancita de solución y aprovechaba a ponerse contento antes que se diera cuenta que no había encontrado solución. Entonces, durante la alegría de la esperancita movía alternativamente las piernas."

"La visión y la inteligencia seguían aguzándosele. Esto le libraba en muchos momentos del aburrimiento y de pensar en sí mismo. Cada vez se internaba más en los problemas de la Tierra." (21)

Hay un sujeto literalmente enfrentado al "mundo" y un narrador omnisciente, que lo hace alternando el acaecer en uno y otro; o, mejor aún, el acaecer del mundo y del sujeto tal y como es visto o percibido por éste. La acción mental consiste en la progresión de la lucidez del sujeto a partir de la observación constante. El tiempo refleja los sucesivos estados, conquistas, apreciaciones, descubrimientos, al par que, un poco irónicamente, su estado de ánimo.

En esa suave ironía se advierte la presencia del narra-

rrador quien se diferencia así de la criatura de ficción, poseedora de otro discurso. Si para el personaje, la tarea resulta penosa y el tiempo consiste en un sucesivo internarse en lo desconocido, para el narrador las cosas son diferentes. Su visión es mayor que la del personaje, su saber abarca todo el acaecer de la ficción. A la visión del narrador corresponde la búsqueda ontológica que intenta una definición de lo terrestre. A la del personaje, la de un estar obligado en un tiempo demarcado por la ficción. El punto de vista del personaje arroja un saber que se construye mediante el progresivo ahondamiento en los datos que la observación proporciona a la conciencia:

"La complejidad progresiva le quitaba dolor de aburrimiento y de esfuerzo de no pensar en sí mismo. Pero nacían nuevos dolores: los dolores de no hallar solución, ahora que le crecía el interés por la Tierra y que no tenía más remedio que dejarse crecer, porque si dejaba de mirar fijo y de pensar en la Tierra, le amargaba el pensamiento de sí mismo y se descolgaría." (22)

"y siguió ahondando y ahondando y preocupándose más de la acción de los hombres y aumentando la complejidad trágica e imprescindible." (23)

"Cuando lograba detener los "por qué" la Tierra le parecía maravillosa: le parecía un juguete ingeniosísimo; la encontraba parecida a esos sonajeros de los niños que es necesario que los muevan para que suenen: la Tierra se movía y por eso los hombres tenían acción." (24)

De la Tierra a los hombres, podríamos llamar al itinerario que cumplimenta este . . . condenado por el juicio de los dioses a observarlos indefinidamente desde el seno de la extraterritorialidad, convertida en ámbito posible merced a la capacidad del relato. Más allá de la Tierra y de los hombres, fuera de, el punto de mira se revela como el ideal materializado de un imperativo que ya comienza a funcionar en la narrativa de Felisberto Hernández: el extrañamiento. De aquí en más, tanto el yo hegemónico, transformación escritural del autor ficcionalizado, cuando los extraños personajes investidos por él en la ficción, serán fatal, inexorablemente, seres extrañados. Extrañamiento que al significar un alejarse de, supone la transformación de la mirada investida del poder de observar de otra manera. De componer y recomponer lo observado; de advertir, quizá, lo que la visión del integrado no puede captar jamás, dejando morir en la opacidad lo que el extrañamiento, en cambio, puede recuperar para el lector.

A la visión de la Tierra-juguete, se suma la de los "hombres cuerda" que aparecen misteriosamente ligados a ella. Tierra y hombres están dotados de una capacidad lúdica que remite para su existencia a la mecánica de una acción:

"...le parecía que los hombres tenían cuerda individual, pero que se subordinaban a la Tierra por un ímán; al moverse la Tierra les excitaba la cuerda y había hombres de más o menos cuerda" (25)

La atribución de un verbo animado, "excitaba", a un elemento no animado, "cuerda", produce el choque escritural por el cual opera el trasvasamiento de lo uno en lo otro. El escritor compone, mediante este sencillo recurso verbal, uno de los artificios

más eficaces en la construcción de lo que podríamos llamar sus juguetes verbales. El nuevo objeto, merced a la escritura, se convierte en referente textual al que la escritura felisbertiana ha dado vida:

"... era un juguete muy complejo. Hubiera deseado, igual que los niños, romperlo, ver cómo era interiormente y romperle el por qué..." (25)

El mismo recurso, el del trasvasamiento, actúa aquí por el traslado de un rasgo aplicable a un objeto concreto, a un concepto. Se puede, literalmente, romper cosas, pero no romper preguntas. El discurso, sin embargo, puede permitirse este tipo de transformaciones, que dan entrada plenamente a la irrealidad de la ficción.

Las preocupaciones finalistas del condenado, su inquisición por los porqués de la Tierra y de los hombres, acaban con el abandono de la idea y el comienzo del goce: "Cuando lograba detener los porqués, la Tierra le parecía un juguete ingeniosísimo". Del descubrimiento de un orden, en el que el mayor o menor predominio de las capacidades divide a los hombres en célebres y vulgares, en el que el mayor progreso no puede evitar el dolor, se sigue la incapacidad de encontrar un sentido que explique la acción de los hombres:

"...el gran predominio de una de las piezas del juguete-hombre, afectaba la cuerda: el juguete-hombre-atleta, al que le predominaban los músculos; el juguete-hombre-inteligente, al que le predominaban los razonamientos.....Todo esto le parecía raro, porque todos los hombres amaban el progreso, y tanto los ju

guetas-hombres-atletas como los juguetes-hombres-inteligentes eran inútiles al progreso...."

"Estas dos clases de hombres servían de ejemplo a los demás.....eran célebres porque asombraban a los demás con la anormalidad tan notada y con la exageración que producía el buen ejemplo." (26)

Finalmente, el capricho de los dioses, esos destinadores implacables, deciden la vuelta del condenado a la Tierra, para practicar en él la reencarnación. Este, liberado de la tarea, no descubre, entonces, incapacitado para ello tal vez porque su captación de lo real es intelectual, la verdad esencial de lo terrestre:

"Nunca supo que los hombres no se anulaban ni anulaban la Tierra porque ella les provocaba extraños e infinitos deseos." (27)

Esta exaltación de la Tierra, como fuente detentadora de lo maravilloso, se reitera en Acunamiento.

La hipótesis del inminente fin del mundo genera la posibilidad imaginativa de una existencia no terrestre. Nuevamente nos encontramos con un más allá, esta vez localizado en un ámbito más concreto: son "seis planetitas de cemento armado" los que "albergarían sólo a los hombres perfectos". La perfección humana aparece ligada a la idea de progreso científico: hipotéticamente el narrador se sitúa en un tiempo prospectivo en el que el saber humano ha superado las leyes de la causalidad mecánica y cuenta con el conocimiento del secreto de la vida:

"En los planetitas no creían en la casualidad.

Habían descubierto el por qué metafísico y los vehí-  
culos cruzaban las calles sin necesidad de corneta  
ni de otro instrumento de previsión. Uno de los gran-  
des problemas resueltos era la longevidad y ésta era  
aplicada a los genios mayores. De esta forma se ex-  
plica que después de dos siglos y medio aún quedaran  
dos ancianos fundadores de los planetitas y únicos  
hijos de la Tierra. (28)

La situación narrativa planteada se centra en la conside-  
ración de las transformaciones que la vida extraterrestre acarrea:  
la competencia, la sabiduría de la ciencia, la abolición del azar,  
la consecución de la inmortalidad.

En el marco general de las ideas puestas en juego sobre-  
le lo terrestre, considerado desde una perspectiva vitalista. De  
allí, la propuesta final de retorno:

"....Igual que los niños dormidos cuando los acunan,  
los peregrinos se daban cuenta que la Tierra los  
acunaba. Pero la Tierra era maravillosa, los acunaba  
a todos igual y les daba el día y la noche." (29)

La postulación implícita es la de que la Tierra es una  
fuente de placer y de dolor, insustituible para quienes están liga-  
dos a ella. Toda explicación acerca del origen y de la finalidad  
de lo humano resulta provisoria y, en última instancia, inútil. Só-  
lo resta vivir para el hombre, como para el escritor sólo cuenta  
escribir. Descubrir, explicarse, será un itinerario que podrá cum-  
plirse sólo hasta que aparezca lo ignoto. Maravillas, misterios,  
secretos, nos esperan a la vuelta de cualquier camino que emprenda



mos.

Pero esta postulación no se practica en el vacío, no cae en la intemporalidad. La literatura de Felisberto Hernández, y en especial esta primera parte, es practicada en una época signada por el escepticismo en relación a los resultados del progreso científico. Desde las postrimerías del siglo XIX, se viene produciendo en Uruguay lo que Carlos Real de Azúa denomina disgregación del ideal positivo, cuya quiebra "arrastró consigo la de su inescindible fe en la ciencia, como mágica solución de todos los conflictos." (30)

Esta es la situación a la que Acunamiento se refiere -- cuando elabora ficticiamente una vida extraterrestre en la que lo natural es sustituido progresivamente por los artefactos de una -- tecnología avanzada:

"Los planetitas eran ventilados. No había espacio para bosques ni campiñas. Pero perfectos pintores recién llegados de la Tierra pintaron en las paredes árboles y prados idénticos a los de la Tierra, ni hoja más ni hoja menos. Estaban tan bien pintados que tentaban a los hombres a introducirse en ellos. Pero internarse en esa belleza y darse contra la pared era la misma cosa." (31)

El progreso alcanzado en los planetitas lleva a sus componentes a un estado de asfixia. Las leyes de su estado positivo, al dar cuenta taxativamente de todos los fenómenos y regular su normatividad, desembocan en una sociedad "monstruosa":

"La competencia entre todos los planetitas y el "qué dirán" del planetita vecino, los llevó a un progreso monstruoso. La ciencia había llegado a

prever antes de nacer un hombre cómo sería, la utilidad que prestaría a su planetita y hasta el proceso de su vida. La información que recibían los niños de las cosas era sencillamente exacta. No tenían que divagar como en la Tierra acerca del origen del planeta." (32)

La exterioridad en que se instala al condenado y el recuento del experimento practicado, en Prólogo y en Acunamiento, respectivamente, encuentra un nuevo modo de expresión en La piedra filosofal. En este escrito el autor ensaya otra manera de distanciarse para reflexionar sobre lo humano en general, que se concreta en la atribución de discurso a lo inanimado. La piedra ofrece entonces un monólogo que se centra en la consideración del espíritu humano como "lo blando":

"Yo soy el otro extremo de las cosas. En este planeta hay un extremo de cosas blandas, y es el espíritu del hombre. Yo soy el extremo contrario: el de las cosas duras." (33)

Pero como en los dos relatos anteriores, la reflexión sobre lo "blando" que se manifiesta en numerosos matices susceptibles de ser clasificados en una "Teoría de la Graduación", es en realidad un pretexto para la exposición de una premisa que ya se convierte en invariable:

"Su condición de hombres, su sensibilidad en más o menos grado, les permite retroceder cuando están a punto de llegar a la verdad. Se agarran en la duda y el misterio, y continúan el tráfico entre los vi

vos y los muertos.....

Se ha hecho para los vivos y no para los muertos el por qué metafísico y las reflexiones sobre la vida y la muerte, pero no les hace falta aclarar todo el misterio, les hace falta distraerse y soñar en aclararlo." (34)

La sensibilidad es lo que salva al hombre del descubrimiento final de su condición: la vida no tiene sentido, no tiene finalidad, puesto que "el cosmos no tiene propósito, tiene inercia." (35) Por la sensibilidad, es decir, lo "blando", adviene el placer y el dolor, se llega al vicio ("cosas antipáticamente enfermizas") y al arte ("cosas simpáticamente enfermizas"). Como todo es cuestión de grado, la mayor exacerbación de la sensibilidad conduce a lo enfermizo: el arte y el vicio son los dos polos inevitables de lo --blando, adonde convergen la duda y el misterio, la distracción y la ensoñación. Es decir, la sensibilidad determina un ámbito, una zona cuyos componentes no permanecen aislados, sino que se comunican, aproximándose, contagiándose.

A partir de este momento, se consolida una premisa conceptual que guiará la constitución de los personajes de Felisberto Hernández en su totalidad. Doquiera que el hombre vaya, su condición = le impondrá un "tráfico entre la vida y la muerte" constituido por las múltiples interrogaciones que lo definen como ser pensante. Pero el hombre no es pura inteligencia, su sensibilidad lo coloca en la ineludible situación de padecer y de gozar. Por su blandura habrá de sentir, de experimentar. La duda y el misterio le son necesarios para la expansión de ese caudal sensible, ya que de satisfacer

toda su curiosidad caería en el sinsentido, en la cosificación inercial del cosmos.

El itinerario del "hombre" cambia, a partir de este momento, radicalmente. No será necesario arrancarlo del mundo. Bastará con ponerlo a andar en él, con devolverlo a esa Tierra a la que permanece unido por su magnetismo, por su capacidad de despertar en él "extraños e infinitos deseos", como se dice en Acunamiento. La madre Tierra, entonces, acunará en lo sucesivo a los personajes que -en la ficción- vivirán o intentarán vivir en ella al impulso de sus deseos.

### 1.2.3 - El hombre fuera de lugar

En los relatos que siguen a Prólogo y a Acunamiento de Libro sin tapas, a los que nos hemos referido, se configura el universo literario de Felisberto Hernández. En él tiene importancia capital la creación de su personaje principal. Sin decir su nombre, relata en primera persona sus encuentros y desencuentros con seres y objetos. El "yo" que en El vestido blanco advierte la "voluntad" de las ventanas, las cuales al manifestarse indican el orden secreto que las gobierna, es el mismo que aparecerá invariablemente en todos los relatos narrados en primera persona del singular. Contrariamente al tradicional disimulo de lo biográfico que suele ser un lugar común en la creación literaria, Felisberto Hernández es su personaje. O, mejor aún, diremos con Ida Vitale que "juega meramente a ser el personaje de sus relatos, sin caer en el confesionalismo." (36)

Es que, a pesar del reiterado uso de su primera persona y de las corroboraciones que resultan de una lectura intertextual,

nos consta que "circulamos no por un plano histórico sino por un plano literario", "con la evidencia de la irrealdad que viene a recordarnos que no hemos salido ni un renglón del plano de lo literario". (37) Esa evidencia surge de su actitud ante los hechos narrados: el contacto que establece con el universo descrito acusa un radical extrañamiento frente a los hechos cotidianos. Con una impugnación, tácita o explícita, de lo que desde una óptica racionalista es tenido por real o verdadero, su mayor empeño consistirá en inverosimilizar el universo narrado.

Los objetos tendrán alma o espíritu, los seres aparecerán retratados en sus facetas no utilitarias, no orientadas hacia la consecución de proyectos loables o meritorios -en la mayoría de los casos, ni tan siquiera ex\_ecrables. El yo felisberteano seleccionará cuidadosamente los rasgos humanos no discernibles para concepciones basadas en lo pragmático y aun en lo moral. Porque lo real que recaba en lo cotidiano no ingresa a la ficción sino como desintegrado por una especie de indiferencia moral. (38)

Secreta o confesamente angustiado, su renuncia a tratar acerca de lo grande, de lo heroico, de lo portentoso, de lo ilustre, se manifestará proclive a destacar el entrañable contacto de seres y cosas en la inmediatez. Renuente a la aceptación de un mundo que se le aparece descarnado, utilitario y enajenante para el ser humano, elevará la protesta de su espíritu travieso, sin rebelarse contra los designios del implacable destino.

La rebeldía del yo felisberteano está en su terca negativa a incluir en su discurso los asuntos del mundo, si por tales se entiende la red de situaciones demarcadas por la economía, la his-

toría y la normatividad social imperante. Dando por sentado que todo destino es cruel y despiadado (como vimos en La piedra filosofal) el hombre felisberteano soñará con el misterio, dejándose envolver por él.

No sucumbirá a la chatura que una cotidianeidad así despojada de proyectos que contribuyan a elevarla por sobre sus posibilidades, podría plantearle. Por el contrario, se abrirá a una tarea introspectiva y contemplativa de sí mismo y de su entorno, tratando de descubrir en ese pequeño universo las claves secretas que lo ordenan y le dan sentido.

Los resultados de esa tarea constituyen el legado estético que encierran los relatos de Felisberto Hernández. Al desarrollar minuciosamente su tarea contemplativa e introspectiva, acabará elaborando una verdadera red de mecanismos de contactos con la realidad analizada. Red cuya explicitación y mostración constantes, permitiría elaborar una teoría del arte o una fenomenología de la percepción.

Se establece así el papel relevante de la imaginación como fundante del hecho estético. Lo imaginario guía y recorre toda la producción de Felisberto Hernández, proyectándose en lo fantástico, en lo mágico, y en la rememoración y la distracción, actitudes aprehensoras de lo evocado en la ficción.

Por su negativa a integrar todo proyecto humano trascendente en lo exterior, el hombre felisberteano estará en una situación descolocada aun cuando participe en los avatares del mundo. Las situaciones narradas, que invariablemente parten de la convicción de la absurdidad de cuanto acaece, se salvan de la náusea, del asco vi-

tal, merced al ejercicio de una voluntad imaginante que postula la vigencia del misterio.

La tarea que se nos aparece como necesaria es, entonces, el seguimiento de este sujeto estético conformado por Felisberto Hernández, y de su relación con su entorno, ensalzado o desestimado, en sus diversos relatos.

Tanto el personaje principal de nuestro autor, como los otros seres que pueblan sus ficciones, no son destacados sino por sus relaciones privadas. No obstante lo cual, es posible precisar los estratos sociales que integran, en virtud de las acciones que protagonizan. Pero ello no surgirá sino de una lectura entrelíneas, ya que el discurso modela el espacio y el tiempo de los caracteres en procura de su secreto contacto con los seres, con los objetos, con el arte.

El "yo" y los otros personajes que hacen su entrada en la ficción aparecen, por lo tanto, fuertemente inverosimilizados. Los rasgos realistas que los conforman son sometidos al devastamiento permanente de un discurso que procura captar el envés de sus vidas. La escritura de "lo otro", de lo que no se sabe, será programática precisamente en el extenso relato Por los tiempos de Clemente Colling, quizás el más realista de todos ellos.

En Primeras invenciones ingresamos, pues, al universo literario de Felisberto Hernández, guiados de la mano de un hombre descolocado, situado fuera aunque dentro de un universo banal, para presenciar el despuntar de los primeros brotes de lo imaginario. Tanto el personaje principal como los que lo acompañan, son sometidos a la perspectiva constante de un extrañamiento que decreta de

las apariencias.

Al proponerse la tarea analítica de re-descubrir ese mundo, la percepción procura su re-composición, su re-elaboración, su re-definición. Se produce un contacto original, desdeñoso de los modelos históricos y culturales formulados. El extrañamiento de lo real entorno estimula la emergencia de lo poético y configura un discurso fragmentario, hecho de "brotes de poesía", como dice el autor en su Explicación falsa de mis cuentos. (39)

En La cara de Ana el yo-narrador-protagonista se descubre capaz de sentir "las cosas y el destino" de "manera especial". Pero como también puede experimentar un sentimiento "parecido a los demás", se revela como un yo vacilante, tan pronto integrado como divorciado de los otros. Ese sentimiento especial se traduce en una captación simultaneísta de seres, cosas y acontecimientos, que impresionan los sentidos al presentarse estrechamente asociados. Esa asociación es extraña porque comporta la desjerarquización de los órdenes de lo real, que se nivelan de otro modo.

Por el disloque entre lo acaecido y lo experimentado, la emoción se retrasa y no se vincula inmediatamente con el hecho que la provoca; verbigracia, el niño llora la muerte de su abuelo sólo días más tarde porque en un primer momento el curso de sus emociones se paraliza: padece una "anestesia de la percepción", por lo que sólo "a los muchos días....tuve una gran tristeza por mi abuelo". (40)

Estos rasgos autistas favorecen la distracción y la ensoñación imaginativa, registrándose como nota permanente en todos los relatos que se refieren a la infancia. Se configura así un modo de



ser indicador de una visión peculiar; ella prevalece en La suma, en El convento, en El vapor, en Amalia, en Ester, en Hace dos días, en Elsa. Ello coadyuva de manera preponderante en la configuración estética del yo-narrador-protagonista, cuya marca más ostensible es el extrañamiento de su circunstancia, sus múltiples dificultades, su angustia, su cansancio.

Por ello El vestido blanco, La casa de Irene, Historia de un cigarrillo, muestran a ese yo-narrador-protagonista propenso a ingresar en la captación de otro modo de considerar la realidad. Su mirada descubre el detalle nimio, particularizándolo morosamente. Es el yo contemplativo el que permanece en estado de "emoción quieta", a la espera de la súbita revelación de lo extraordinario, de lo que se aparta de "lo común". Ya se trate de personas o de cosas, la actitud contemplativa busca extraer el secreto ignorado que los define, que los actualiza, jerarquizándolos.

Tal actitud puede verse en la detenida observación del cigarrillo, expectando la revelación de su "espíritu" contenido en "su poquita materia". (4) En El vestido blanco, el narrador capta la energía de las ventanas que procuran encontrarse y se defienden de los personajes de la historia, violadores de su intimidad. En La Casa de Irene, habrá de descubrir la mágica asociación entre la mujer y los objetos de su casa,<sup>los</sup> que al conjurarse dotan al conjunto de una atmósfera trasfiguradora de los hechos que en ese ámbito tienen lugar.

Esta actitud contemplativa es una constante, entonces, que permite un acercamiento a seres y cosas para re-descubrir sus esencias no visibles, y postula implícitamente la existencia de una realidad-otra, debajo y por detrás de la aparente. Este yo contem-

plativo se instala en los momentos en que el personaje se libera de su tarea -generalmente se trata del literato o del músico en acción- y puede entregarse entonces a la re-composición de lo real. Esta re-ordenación reconoce invariablemente la misma premisa: seres y cosas tienen que ver entre sí no sólo en virtud de su funcionalidad, sino por su contigüidad, por su contacto.

Los objetos de La casa de Irene son capaces de misterio porque la "espontaneidad" de la mujer establece con ellos un tipo de contacto que se propaga, contagiando la materialidad objetal. Gestos, actitudes y rasgos físicos arrojan un conjunto singular, percibible, el portador de "La barba metafísica"; porque en éste persiste una "inquietud constante del espíritu" que se propaga a todos los elementos, físicos e intelectuales, de su persona. El "espíritu" de los cigarillos es la causa de la propagación de la mancha oscura, que aparece entonces como señal que lo delata.

En otras ocasiones, es un yo activo el que concurre inseguro y titubeante al escenario de los acontecimientos porque frecuentemente los hechos son sus enemigos:

"Si los hechos hubieran sido amigos míos yo les hubiera hecho una seña y ellos hubieran entendido." (42)

Esta declaración que señala la "oscuridad" que "siempre" tienen los hechos para el protagonista, impide en Ester el encuentro con esta mujer que lo atrae por su "regularidad", por su "normalidad." Normalidad que se traduce en una relación tranquila y adecuada con "el mundo, "su naturaleza, su ambiente, su casualidad". (43)

Ester, al igual que Irene, integra la constelación de seres "simples" que pueden entenderse con lo "superficial", que mantie

nen una relación armónica con todo aquello que los rodea. (A los simples se opondrán los raros).

Los hechos guardan correlación con los simples, pero son enemigos de los raros. Como uno de estos últimos se perfila el yo-narrador-protagonista, y esa rareza tiene que ver con su decidida vocación por lo poético, lo mágico, lo fantástico, lo misterioso.

La relación yo/acontecimientos es una relación difícil y equívoca. No sólo en Ester los hechos no "coinciden" con las apetencias y las aspiraciones del yo. En Amalia, en Hace dos días, en Elsa, en El vapor, en El convento, en La suma, que tratan acerca de un yo-narrador-protagonista, músico o literato, éste está permanentemente expuesto al desencuentro y al fracaso.

En los relatos en que se relaciona con personajes femeninos, el desencuentro lleva, por distintas razones, a la frustración (Amalia, Elsa, Ester). El viajero de La Suma padece "angustia y cansancio"; el músico de El convento encuentra que el destino es terrible y las "cosas sin sentido"; confiesa sentir una "sincera inferioridad", "algo tan respetable como una enfermedad o un dolor", que lo sume en la contemplación y en el asombro. El yo activo se retrae y asume dificultosamente su tarea:

"...cuando me senté en el piano y me di cuenta que estaba distraído, me empecé a llamar con todas las fuerzas como quisiera despertar de un sueño". (44)

En El Vapor encontramos la declaración de la existencia de una angustia sustancial. El yo-narrador-protagonista es aquí un músico itinerante que, luego de asistir a numerosos conciertos inicia un viaje por el río que conduce a la entrada de la ciudad -"otra ciudad

a la cual no identifica-. Al verse separado de gentes conocidas, su soledad se le presenta dolorosa. Pero la angustia que experimenta lo remite a otra "mucho más vieja" y también "más cruel". (45) Es decir, encuentra en el pozo de sus vivencias un fondo amargo y desolado, que se revela con carácter de permanencia. Esta "vejez" de la angustia resulta de la acumulación de fracasos, de la constricción económica y de la incomunicación estética y humana. Nace con la infancia y nos remite a las primeras vivencias reflejadas por el narrador, en las que aparece ya definitiva. (volveremos sobre esto al estudiar el ciclo rememorativo, que constituye la segunda época de la producción literaria de Felisberto Hernández).

A veces confiesa, otras se presenta tácitamente comprendida en una subjetividad que acusa el despojo y el desgarramiento del ser; aparece concomitantemente con las múltiples vivencias que reflejan los textos.

Por su carácter reconcentrado, íntimamente torturado, el personaje que Felisberto Hernández construye con los retazos de su propia biografía, comunica sin cesar al lector el sentimiento de la existencia como provisional, impregnada de relativismo, desgarrada por la inconsistencia de cuanto lo rodea. El sinsentido de la existencia la revela absurda.

El modo de trascender esa absurdidad es el hecho estético, ejercicio que deriva de la imaginación creadora. Y consiste en decir, de múltiples maneras y en diversos tonos, ese sentimiento que lo desgarrará. Por ello afirma en El vapor:

"...ya era fuerte, podía resistir todo y hasta podía realizar el poema de lo absurdo". (46)

Al considerar las relaciones de este yo-narrador-protagonista con los demás personajes de los relatos, vemos que las tres categorías que subsumen los diferentes modos de relación posible, formuladas por Tzvetan Todorov, llamativamente, se presentan en su faz negativa. (47) Son los tres predicados básicos: deseo, comunicación y participación.

La comunicación sufre las consecuencias del extrañamiento del sujeto, quien, distraído, ensimismado, queda preso en su mundo ensoñado, definitivamente distante de un todo social que se le aparece hostil. Pero además, y con frecuencia, también los otros personajes proyectan su deseo en direcciones que no coinciden con la de los otros. Esta no-coincidencia es capital en la génesis y conformación de la angustia felisbertiana. Un buen ejemplo de ello es el breve relato Amalia, donde los protagonistas -el "yo" que narra y la mujer que da su nombre al relato- juegan a disimular sus deseos. Y se acercan el uno al otro con metas diferentes.

Pero también La suma, nos presenta a un amigo del yo-narrador, quien súbitamente se le aparece como un extraño, con proporciones que antes "no había visto", con una "actitud que escondía sus pensamientos". (48)

En El convento, como su estar es un estar a medias, el músico narrador-protagonista, contesta a las preguntas que se le formulan casi automáticamente, "sin perder el sentido distraído de las cosas". (49)

El escritor de La envenenada descarta la comprensión que los demás pudieran alcanzar respecto a su condición de "literato sin asunto", desde el inicio. Tanto es así, que su discurso se constituye como una pieza humorística acerca de las suposiciones erró-

neas que su presencia pudiera suscitar en el escenario de los hechos. (50)

En Ester, la desco incidencia del protagonista con la mujer a la que no llega a conocer - el relato es una construcción imaginativa, hipotética, acerca del probable modo de ser de una joven a la que ve casualmente en una plaza- se presenta como el paradigma del desencuentro humano. La realidad es diferente a como "el deseo" y el "esfuerzo del pensamiento" lo requieren. La indiferencia de la mujer es el signo de una "oscuridad" que se produce "siempre". (51)

Excepcionalmente, en La cara de Ana, el niño de la historia logra una alegre complicidad con Ana. Ello es significativo por cuanto se nos comunica el trastorno mental que ésta padece, como también el hecho de que sea propensa a la distracción y proceda con una "curiosidad desfachatada", que terapeutas y educadores no han conseguido cambiar. (52)

La comunicación con Ana ocurre por su condición igualmente extrañada de lo real, de "la manera de sentir las cosas y el destino" que el yo-protagonista descubre en la mayoría de las personas. Es conveniente destacar que Ana inicia la lista de los personajes raros con los que simpatiza el narrador. Raros que son, con frecuencia, como afirma Angel Rama, "seres mórbidos", detentadores de manías o predilecciones singulares. En ellos se concentra la irracionalidad, los desvíos de las normas sociales, lo extraño y, claro está, lo misterioso. (53)

En lo que atañe al deseo, es significativa la inclusión de numerosos personajes femeninos: Irene, Ana, Amalia, las niñas

de El convento, en especial la "célebre" (un evidente anticipo de la "recitador" de Tierras de la memoria), Ester; "ella", la enamorada de Hace dos días; Elsa. Con todas ellas, invariablemente, el pianista o escritor protagoniza lances amorosos, felices o fallidos.

En los relatos extensos de la segunda época, el yo-narrador alude a su carácter en extremo enamorado, propenso a dejarse obnubilar por las amigas de su madre -Por los tiempos de Clemente Colling-, sus maestras -El caballo perdido y Tierras de la memoria-, además de las jóvenes o niñas de su edad. Hay al respecto un comentario que podemos hacer extensivo a toda su obra, ya que corrobora lo que el análisis indica. Este figura en uno de los textos que Felisberto Hernández dejó inédito a su muerte, recogido por los compiladores con el título de Pre-original de Tierras de la memoria. El narrador, evocando su época de concertista de piano, se refiere a las causas y consecuencias de su quehacer artístico:

"Tal vez si hubiera seguido recordando aquella época, hubiera descubierto entre las causas de mi vocación, otras que no eran solamente el placer artístico, co,.... esas consecuencias de los pequeños éxitos se ligaban con la más honda, tal vez, de las causas que me inclinaban sobre el piano: esos pequeños éxitos a su vez inclinaban sobre mí, significativas manifestaciones femeninas. Y esta causa aún se ligaba con otra: yo era muy tímido y el piano me dispensaba de buscar aquellas "manifestaciones" con los medios comunes: "ellas" se acercaban al piano y yo miraba fijo el teclado." (54)

En cuanto a la participación, en la medida en que las tareas son ejecutadas a desgano, ella se cumple parcialmente. No hay participación plena cuando el que acude a los hechos lo hace a medias, a tientas, propenso a distraerse y a evadirse en ensoñaciones evocadoras de otras situaciones.

El predominio del yo contemplativo como modalidad del yo-narrador-protagonista, lo convierte en un participante pronto a desertar. El yo activo, en cambio, padece una sobrecarga de estímulos, se halla propenso a excitarse en demasía. Ocurre a veces, inclusive, el despertar de una violencia adormecida. Ello puede verse en La casa de Irene, donde la súbita "violencia absurda, inesperada, increíble", el "zarpazo" con que el visitante detiene las manos de Irene en su deslizarse por el teclado, sorprende a su productor:

"No me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo; cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás" (55)

Ello equivale a afirmar la familiaridad del yo con su faceta contemplativa y, por el contrario, la extrañeza frente a su propia actividad. Las consecuencias que de ello derivan nos remiten a ésa su enemistad con los hechos que ya anotamos más arriba. Y nos introducen suficientemente en dos puntos: la visión de sí mismo como un extraño, que tendrá lugar en el momento de la acción, y el desdoblamiento y la escisión del yo.

Ambos puntos señalan hitos evolutivos del sujeto estético



felisberteano, este personaje que el escritor ha modelado sobre su biografía y al que convierte en el yo-narrador-protagonista de la mayoría de sus relatos.

Cabe, pues, hablar de un yo hegemónico, omnipresente, vértebra y sostén, creación capital de la narrativa hernandiana.

Cabe también advertir la línea evolutiva que va desde la mención de seres anónimos y casi sin circunstancia, de Fulano de Tal, a los desterrados de Prólogo y Acunamiento, al comienzo de Libro sin tapas. Es al promediar éste, cuando aparece el extrañado, que ya no habrá de abandonar las páginas de Felisberto Hernández.

#### 1.2.4 - Genealogía: un caso límite en la inverosimilización del personaje

Durante el primer cuarto del siglo XX, el modo de vida tradicional de los países hispanoamericanos sufre importantes correcciones. La superposición de una sociedad capitalista y urbana al antiguo modelo patriarcal y agrario, acaece en todos ellos sin que se salden los defectos del sistema anterior. La vida moderna supuso la transformación de las antiguas aldeas en populosas urbes, y del advenimiento de una progresiva y rápida tecnologización de los medios de producción, junto a los cuales siguen existiendo algunos de los primitivos métodos de extracción de la riqueza. Pero, también, trajo a la nueva ciudad la presencia de verdaderos contingentes de inmigrantes, extranjeros y provincianos, que le otorgan una nueva fisonomía.

Los comienzos del siglo ven surgir una nueva realidad: la velocidad de las comunicaciones, las continuas y nuevas aplicaciones de una tecnología que vorazmente avanza para otorgar una

nueva pátina a las relaciones humanas, trae aparejada una nueva enajenación. A la ya existente, fruto de nuestra dependencia de los modelos europeos, que escindía nuestro habitat en civilización y barbarie, se le agrega ahora esta urbe populosa, en la que proliferan un proletariado urbano y una clase media que van a tener entrada en el desarrollo de la vida ciudadana de un modo decisivo. Así, son los hijos de estas clases los numerosos políticos que como Yrigoyen, Cebregón, Villa, Zapata, invaden la escena de las grandes decisiones nacionales. A través de estos políticos es el hombre común el que encuentra modos de expresión, en los que encarna una voluntad de transformación que, llámese reformismo, colonización, revolución o pionerismo, señala invariablemente los nuevos cauces, imprevisibles y arriesgados, que cristalizan en proyectos de cambio.

Este marco general signa también al Uruguay del siglo XX, en el que la ciudad de Montevideo, capital del país, ve operar las numerosas transformaciones que impulsa la singular figura de José Battle y Ordóñez. En tanto la mayor parte de la población se concentra en la urbe, las zonas rurales quedan un poco al margen del ritmo de acelerado crecimiento económico y político impuesto por aquél. Como esta transformación es practicada sobre los moldes fijados por el latifundio y la sociedad tradicional y patriarcal, las contradicciones se avivan. En 1933, el golpe militar de Gabriel Terra, demostrará precisamente la dificultad de la tarea, lo arriesgado de la aventura de transformación. (56)

Todas estas consideraciones de tipo histórico parecieran no tener que ver con la literatura de quien, voluntaria y enconadamente, soslaya todo aquello que tenga que ver con su condición de individuo que sufre como todos, los fuertes vaivenes de su contra-

dictoria y compulsiva realidad. La literatura de Felisberto Hernández, rechaza decididamente la entrada a sus ficciones de todos estos conflictos, de estos importantes avatares históricos. Transformados, transpuestos, reelaborados, los conflictos de su tiempo ingresan a la ficción transfigurados estéticamente; porque, en realidad, su rechazo no evita su presencia. Cabe puntualizar que ya la clara marginalidad de sus extraños seres mórbidos, como la reiterada recurrencia estética, son gestos narrativos que delatan la presencia de su tiempo. Pero lo cierto es que, además, y a poco que recorramos sus textos con atención, aparecerán los "nuevos tiempos" de Clemente Colling, como devoradores de los "viejos tiempos".

Aparecerán "las longevas", durmiéndose en la morosidad que delata el perfil del siglo pasado; aparecerán seres reificados y objetos humanizados, en cuya obsesiva aparición vemos la concreción imaginativa de una sensibilidad perturbada por su época. Y vemos también, en sus constantes especulaciones y juegos narrativos con el ritmo y el movimiento, en las alteraciones, retrocesos, superposiciones que sufre la temporalidad, el registro subjetivo de su circunstanciación epocal, que corresponde a un dato objetivo, escamoteado o parcialmente señalado, pero no por ello menos presente.

La narrativa del siglo XIX se prolonga en un importante sector de la producción literaria del siglo XX con el retrato de un ámbito geográfico, escindido en civilización y barbarie, en el que el autor podía operar sobre lo real y referirlo con los moldes que le prestaban el costumbrismo, el regionalismo, el realismo y el naturalismo. Como se sabe, estas corrientes nunca se dan puras en Hispanoamérica, puesto que son parte de un legado europeo que, al entrar en colisión con la enunciación de las marcas contextuales, cam

bia de signo, interpenetrándose, mezclándose, incluyéndose.

En el primer cuarto del siglo XX y, concomitantemente a la aparición de las vanguardias artísticas europeas, en el ámbito hispanoamericano se produce la quiebra de los modelos heredados no sólo porque los jóvenes tuvieran el afán de la renovación por la renovación, sino porque su propia realidad les dictaba la necesidad de referirse a ella de otra manera, puntualizando sus conflictos presentes, y aun deformándolos precisamente para acentuar aún más su novedad y, generalmente, su patetismo. (57)

El mayor o menor compromiso que el escritor toma en relación con su realidad, no siempre tiene que ver con sus posturas y declaraciones. Es más, una literatura hablará de su época aun cuando la forma que la exprese no esté inscrita dentro del código al que los lectores estén acostumbrados. Y, en este caso, el código del realismo caía al par que caían la fe en el progreso preconizado por el positivismo, las certezas y las convicciones cifradas en verdades que ahora son puestas a prueba, las convenciones que delatan su carácter de meras convenciones, porque su sustancia ha huido con el cambio operado en el aire del tiempo y en la transformación histórica que lo informa y determina. (58)

En este vasto espacio de transformaciones, las formas narrativas se muestran indóciles a la verosimilitud naturalista, van a rebelarse, a fragmentarse y a descomponerse, para declarar que no hay un orden sino varios, no una clase rectora cómodamente asentada en sus privilegios, sino también una clase insurgente portadora de nuevos programas, de nueva ideología. Lo verosímil se inverosimiliza, lo acostumbrado aparece extraño, lo racional resulta falso. En la desgarrada expresión literaria de la primera mitad del

siglo XX, la búsqueda hacia el otro rostro del ser de Hispanoamérica se aparea con la búsqueda de su destino histórico. La literatura enriquecerá con sus arduas, audaces, desoladas formas, el acervo que responde a un reclamo vital, porque de él depende su propia existencia y su inscripción en el mundo.

Genealogía, de Felisberto Hernández, es uno de los intentos literarios más audaces conocidos en el corpus escritural de los primeros treinta años del siglo XX. En él se ataca desde el texto nada menos que a una de las convenciones literarias más armadas: la conformación del personaje. El personaje, en efecto -persona, o sea máscara, desde los griegos en adelante-, cumple con el requisito de proporcionar al lector una imagen claramente identificable, y con la cual coincidir o disentir. El personaje es la forma dotada de apariencia humana, portadora de una psicología, y que dirige los conflictos que se le plantean en el terreno de la acción. Al conducir los hilos de la acción, dota de inteligibilidad a lo narrado, porque se construye con la apariencia de un ser a semejanza del humano, y apela, implícitamente, al principio primario de identificación narcisística que promueve en el lector.

En Genealogía, los personajes aparecen desprovistos de la tradicional imagen antropocéntrica. Los personajes son un triángulo y una circunferencia; tienen su primer encuentro, sus altibajos, y perpetúan su unión para el resto de sus vidas. Lo que le falta a la imagen, entonces, les es atribuido en virtud del ritmo y del movimiento. El lector no dudará un momento de que se trata de "dos vidas", por cuanto el desarrollo de sus conductas, su génesis y su final, constituyen una verdadera historia en la que una hembra (la circunferencia) y un macho (el triángulo) se unen para siempre y

son capaces finalmente de integrar sus "ritmos" hasta alcanzar una "madurez" que les permite el reposo -por la abolición de su forma primigenia y su conversión en líneas capaces de generar infinitas líneas, hijas suyas-.

Veamos la atribución de los rasgos que los convierten en personajes: a la condición curva de la circunferencia corresponde un ritmo acompasado, sereno, reposado. A la del triángulo, lo contrario: es violento, brusco, vigoroso. Pero esos ritmos iniciales se transforman, originando con ello la transformación de la propia forma inicial. La circunferencia se toma elipse, el triángulo un "moderado pentágono" en primer término, y después un "alegre cuadrilátero".

Pero, además, la circunferencia posee "intuición"; el triángulo es capaz de considerar, de preferir, y de pensar; la circunferencia "era sin problemas"; el triángulo, en cambio, se manifiesta "torturado de problemas". ( 59)

De la forma de cada uno, se sigue un ritmo propio; pero a continuación, a esa forma y a los movimientos que despliegan se les atribuye una volición que configura rasgos caracterológicos y estados de ánimo.

El profesor Noé Jitrik, en El no existente caballero, se pregunta, admitiendo la veracidad de la afirmación de Roland Barthes de que "no hay un solo relato en el mundo sin personajes", qué o cuáles elementos pueden sustituir al personaje. Un buen ejemplo es Genealogía, relato que constituye, sin duda, un comienzo de res puesta.

Si dos figuras geométricas, a las que se pone en movimien

to, son capaces de generar ritmos distintos, las posibilidades de cambio, alteración o permutación de esos ritmos, otorgan "vida" al relato. De allí a la atribución de rasgos caracterológicos y hasta de un psiquismo voluntarista y pensante, no hay más que un paso. A partir de la noción de ritmo, y la de movimiento, es posible inves tir al personaje.

Noé Jitrik afirma que la evolución del personaje en la narrativa hispanoamericana se produce en una dirección orientada desde la mayor verosimilitud hacia su disolución (60). El abandono de la verosimilitud como operación estética, y el consiguiente cambio de la narrativa que se va tornando inverosimilista, marca un proceso de rupturas. En su transcurso, las diversas formas narrativas alteran su estatuto, que deviene multiforme y cambiante. La forma del personaje, al par que se alteran los tiempos, se ins tituye el punto de vista múltiple, se trastocan los lugares tradi cionalmente asignados a la ficción y a la realidad dentro del relato, se desdibuja.

Ello es así porque las formas narrativas dependen necesariamente de las determinaciones contextuales, en las que se implica el modelo de valores sociales vigente. Estas determinaciones, claro está, no actúan de manera mecánica y directa; son múltiples las mediaciones que hacen a ese trabajo de transformaciones que llamamos literatura. Pero son las que, en última instancia, definen el espectro de significaciones contenido en ellas, la nece ria inscripción histórica del autor y de su obra.

Debido a la arriesgada aventura de transformación, las múltiples derivaciones que alterarían continuamente la fisonomía de estos países, en los que la empresa de transformaciones no implica "el abandono de toda forma, sino una modificación de lo exis

tente para hacerlo más universal", coexistirán para el hispanoamericano tanto los aspectos de lo anterior (legado) como los de lo que quiere poner en marcha (renovación). (61)

En esa coexistencia, que frecuentemente se manifiesta como un tira y afloja de tendencias encontradas y de cuya pluralidad da cuenta un breve repaso a la historia de estos países, el transformador "vive el espacio de su aventura en lo inmediato, casi desprendido de la historia, el mundo se le presenta como un misterioso y fascinante mundo en blanco que debe ser llenado con los signos que su imaginación debe trazar." (62)

Ese mundo que aparece "casi como desprendido de la historia", como espacio en blanco a llenar con los signos de lo imaginario, que reconoce lo circundante como detentador de misterio y de fascinación, es también el mundo literario de Felisberto Hernández, como ya hemos visto y como tendremos ocasión de seguir observando en las páginas siguientes.

Una literatura despojada de referencias históricas y literarias, como lo es la de Felisberto Hernández, no se desliga, sin embargo, del contexto en que se produce.

Es posible, entonces, plantearse hipotéticamente la función de la forma-personaje como eco, aunque remoto; de la historicidad de su autor. Es posible, también, plantearse lo imaginario como ligado a la estructura social, que es su contexto.

Si la imaginación ejercita su libertad hasta donde le es posible, si los personajes son anónimos, al igual que las ciudades, y hasta se los vuelve meras figuras geométricas, lineales, hay un evidente escamoteo de datos exteriores en provecho de la interiori



dad imaginante. El rechazo hacia esa exterioridad es concomitante a la búsqueda que, partiendo de una realidad desolada, se transforma al descubrir y potenciar los alcances de la imaginación.

Los "personajes" de Genealogía son las proyecciones imaginarias aptas para conducir el proceso del desarrollo narrativo. El hecho de que en su investimiento se los despoje de todo elemento que no sea su mera linealidad cambiante, informa acabadamente acerca del proceso de ese investimiento. Y, puesto que los personajes son los privilegiados dadores de sentido del relato, informan acabadamente sobre el proceso de la escritura.

NOTAS

- (1) HERNANDEZ, Felisberto : Primeras Invenciones. Montevideo Arca, 1969. Obras completas, T. I. Contiene: Fulano de tal; Prólogo, Cosas para leer en el tranvía, Diario y Prólogo de un libro que nunca pude empezar; Libro sin tapas: Prólogo, Acunamiento, La piedra filosofal, Genealogía, Historia de un cigarrillo, La casa de Irene, La barba metafísica y Drama o comedia; La cara de Ana: La cara de Ana, Amalia, La suma, El convento y El vapor; La envenenada: La envenenada, Esther, Hace dos días y Elsa; Relatos y fragmentos dispersos: El fray, Filosofía del gángster; Dedicatoria y El taxi; Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días; La pelota y Mi primera maestra. Inéditos: Mi cuarto en el hotel, La plaza, Primera casa y Tal vez un movimiento.

(2)

GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Felisberto Hernández: del cre-  
ador al hombre. Montevideo, Ed.  
de la Banda Oriental, 1975, p.  
44-45. Los ejercicios litera -  
rios que integran Fulano de Tal  
son seleccionados de entre los  
que el autor venía componiendo  
desde 1920. Son "pequeños trozos  
sin unidad aparente", en los que  
puede advertirse su "infraestruc  
tura filosófica, vazferreiriana  
y lúdica."

(3) COTELO, Rubén : Narradores uruguayos. Caracas,  
Monte Avila, 1969, p.32

(4) HERNANDEZ, Felisberto : Prólogo. En Fulano de Tal, Pri-  
meras invenciones, p.16

(5) Ibíd., p.15

(6) HERNANDEZ, Felisberto : Prólogo de un libro que nunca pu-  
de empezar, En Fulano de Tal ,  
, Primeras invenciones, p.22. No-  
rah Giraldi de Dei Cas , ob. cit.  
p.37

(7) HERNANDEZ, Felisberto : Diario, en Fulano de tal, Prime-  
ras invenciones, p.20

(8) Ibíd.

- (9) Ibíd., p.21
- (10) HERNANDEZ, Felisberto : Cosas para leer en el tranvía,  
en Fulano de tal, Primeras invenciones, p.18
- (11) Ibíd.
- (12) LASARTE, Francisco : Felisberto Hernández y la es-  
critura de "lo otro": Madrid,  
Insula, 1981, p.20-21
- (13) RAMA, Angel : Felisberto Hernández. Capítulo  
Oriental, No.29, Centro Editor  
de América Latina, 1968, p.455
- (14) TORRE, Guillermo de : Ultraísmo, Existencialismo y  
Objetivismo en literatura, Ma-  
drid, Guadarrama, 1968, p.119-  
120.
- (15) MASTRONARDI, Carlos : Oliverio Girondo. En Capítulo,  
Historia de la literatura ar-  
gentina, No.81. Buenos Aires,  
Centro Editor de América Lati-  
na, febrero de 1981.
- (16) HERNANDEZ, Felisberto : Prólogo. En Libro sin tapas ,  
Primeras invenciones, p.25
- (17) Ibíd.
- (18) Ibíd., p.26
- (19) Ibíd.
- (20) GREIMAS, A.J : Semántica estructural. Madrid,

Gredos, 1971. En la formulación del estatuto semántico que rige a los actantes de la narración, distingue tres categorías actanciales: "sujeto" vs. "objeto"; "destinador" vs. "destinatario", y "adyuvante" vs. "oponente"; pp.263-293

- (21) HERNANDEZ, Felisberto : Prólogo. En Libro sin tapas, Primeras invenciones, p.26-27
- (22) Ibíd., p.27
- (23) Ibíd., p.28
- (24) Ibíd., p.29
- (25) Ibíd., .
- (25) Ibíd.
- (26) Ibíd., p.30
- (27) Ibíd., p.31
- (28) HERNANDEZ, Felisberto : Acunamiento. En Libro sin tapas, Primeras invenciones, Ap.V, p.34
- (29) Ibíd., Epílogo, p.35
- (30) REAL DE AZUA, Carlos : Ambiente espiritual del 900. Montevideo, Número, 1970, p.16

- (31) HERNANDEZ, Felisberto : Acunamiento. En Primeras invenciones, p.33
- (32) Ibíd., p.34
- (33) HERNANDEZ, Felisberto : La piedra filosofal. En Primeras invenciones, p.36
- (34) Ibíd., p.39, subrayado nuestro
- (35) Ibíd., p.40
- (36) VITALE, Ida : Tierra de la memoria, cielo de tiempo. Revista Crisis No.18. Buenos Aires, octubre de 1974, p.6
- (37) Ibíd.
- (38) Ibíd.
- (39) HERNANDEZ, Felisberto : Explicación falsade mis cuentos. En Entregas de La Licorne No.5-6. Montevideo, setiembre de 1955
- (40) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p.63
- (41) HERNANDEZ, Felisberto : Historia de un cigarrillo, en Libro sin tapas, p.47
- (42) HERNANDEZ, Felisberto : Ester, en La envenenada, Primeras invenciones, p.96

(43) Ibíd. p.94-95

(44) HERNANDEZ, Felisberto : El convento, en La cara de Ana, p.77

(45) HERNANDEZ, Felisberto : El vapor, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p.78

(46) Ibíd. . . .

(47) TODOROV, Tzvetan : Las categorías del relato literario. Análisis estructural del relato.  
Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, p.166

(48) HERNANDEZ, Felisberto : La suma, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p.74

(49) HERNANDEZ, Felisberto : El convento, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p.75

(50) HERNANDEZ, Felisberto : La envenenada, en La envenenada, Primeras invenciones, p.83

(51) HERNANDEZ, Felisberto : Ester, en La envenenada, Primeras invenciones, p.96

(52) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en La cara de Ana, p.66

(53) RAMA, Angeñ : Felisberto Hernández, en ob. cit., p.461

- (54) HERNANDEZ, Felisberto : Pre-original de Tierras de la memoria, en Diario del sinvergüenza y últimas invenciones. Obras completas, t.VI, p.100
- (55) HERNANDEZ, Felisberto : La casa de Irene, en Libro sin tapas, p. 53
- (56) NAHUM, Benjamín : La época batllista (1905-1929) Historia uruguaya, T.6. Montevideo, Ed. de la Banda O - riental, 1975.
- (57) ADOUM, Jorge Enrique : El realismo de la otra realidad, en América Latina en su literatura, México, siglo XXI 1972, pp.204-216
- (58) XIRAU, Ramón : Crisis del realismo, en América Latina en su literatura pp. 185-203
- (59) HERNANDEZ, Felisberto : Genealogía. En Libro sin tapas. Primeras invenciones , p. 45
- (60) JITRIK, Noé : El no existente caballero. Buenos Aires, Megápolis, 1975, p.14
- (61) Ibíd, p.61
- (62) Ibíd., p.62



## Capítulo 2 - Lo imaginario

### 2.1 - Lo fantástico

La índole del cuento, breve relato que se caracteriza por su concisión, su tensión, la concentración del discurso en torno a una situación, a un acontecimiento, a una atmósfera determinada, favorece a la situación antes que al carácter. El personaje puede aparecer retratado solamente en algunas de sus facetas, y hasta por la dilución de éstas en una especie de presencia cuyos rasgos no se definen sino por la progresión de su estar frente a los acontecimientos. (1)

Los breves relatos que compone Felisberto Hernández en esta primera época, se caracterizan por la intensificación del trabajo de escritura en torno a una situación planteada. Los personajes, emergiendo de la cuasi-anonimización o de la anonimización de los primeros escritos, no crecerán sino en relación a esa situación que el relato trata en profundidad.

En El vestido blanco es el estar de los personajes en un balcón lo que acaba convirtiéndolos en violadores de la intimidad de las dos hojas de la ventana:

"Ella había interrumpido ese espacio simétrico lleno de una cosa fija que resultaba de mirarse las dos hojas." (2)

Las acciones de la pareja -Marisa y el "yo" que narra- se inscriben dentro de un orden de cosas que puede calificarse de cotidiano: en sus sucesivos encuentros en el balcón se practican movimientos tan habituales como el abrir y cerrar sus ventanas. Sin embargo, el orden implícito a la simetría que las enfrenta, se "siente" atacado por los personajes de la historia. Abrir y cerrar

las ventanas no resulta natural:

"....las hojas habían estado frente a frente y ..  
..ella había estado de más."

En realidad, sólo la ficción puede atribuir capacidad de manifestación a lo material inerte. Las hojas de la ventana gozan y sufren:

"Al poco tiempo yo había descubierto lo más primordial y casi lo único en el sentido de las dos hojas: las posiciones, el placer de posiciones determinadas y el dolor de violarlas. Las posiciones de placer eran solamente dos: cuando las hojas estaban enfrentadas simétricamente y se miraban fijo, y cuando estaban totalmente cerradas y estaban juntas." (3 )

Hay, pues, un orden implícito que los personajes atacarán. El personaje-narrador testimonia la inversión del orden natural de las relaciones: las ventanas están dotadas de una voluntad y una fuerza que se concretan en la formulación de un orden. El discurso del narrador se revela capaz de constituir, mediante la escritura, una regulación normativa implícita en esa materialidad capaz de animarse; de ahí su angustia porque percibe una amenaza perentoria:

"....esa violenta necesidad física que tenían las ventanas de estar juntas ya, pronto, cuanto antes  
...."

"....esa otra cosa dura y amenazantemente imprecisa que había en la demora de cerrarse"

"Y al darme vuelta me encontré con las ventanas en la cara. Sentí que nos habían sepultado entre el

balcón y ellas. Pensé en saltar al balcón y sacar a Marisa de allí." ( 4 )

Sin dudarlo, estamos frente al avance de lo ominoso. El desconocimiento de Marisa, que ignora la amenaza de las ventanas, acentúa la angustia del narrador, quien carga sobre sus espaldas de personaje la tensión que la situación ha generado. Este relato evoca para el lector conocedor de la producción hispanoamericana de estas últimas décadas, la literatura de Julio Cortázar, con quien Felisberto Hernández tiene varios puntos en común, como el propio Cortázar lo ha reconocido. ( 5 ) En especial, el relato "Casa Tomada" de Bestiario, plantea una situación similar: los hermanos de la historia soportan la invasión de la vieja casona propiedad de su familia, llevada a cabo por unas presencias desconocidas. De estas presencias, quienes "toman" la casa promoviendo su huida, cabe decir que son "amenazantemente imprecisas", al igual que "esa otra cosa" del relato de Felisberto Hernández. ( 6 )

El tratamiento otorgado a "El vestido blanco" permite situarlo entre los relatos llamados fantásticos, es decir, aquellos en que un elemento desconocido irrumpe bruscamente en el seno de la cotidianidad, alterando su regularidad.

Pese a la bibliografía ya existente sobre lo fantástico, sus autores discrepan sobre su naturaleza, lo que dificulta una formulación precisa que aclare los alcances de su significado.

Desde las declaraciones de Julio Cortázar, que describe a lo fantástico como un "sentimiento" especial, en La vuelta al día en ochenta mundos, ( 7 ) muchas son las aproximaciones que quieren dar cuenta de ello. Así, Harry Belevan, en su Teoría de

lo fantástico, quiere fijar el "proceso de intención de la esencia, de lo irreducible de ese fantástico, es decir, de todo aquello que les es propio y exclusivo". (8)

Louis Vax, en cambio, no trata de definirlo, sino de "acotar el terreno....precisando sus relaciones con las formas vecinas", es decir, aquellas que tienen que ver con lo fantástico en la medida en que constituyen formas de lo imaginario. Lo específico de lo fantástico sería el nutrirse del escándalo de la razón, el ocuparse de minar lo real, subvirtiéndolo. Manteniéndose en la indecisión, lo fantástico aparecería temáticamente abocado a dislocar inexplicablemente nuestro universo real. (9)

Tzvetan Todorov en su Introducción a la literatura fantástica también acota el terreno al situar a lo fantástico entre lo extraño y lo maravilloso; sería entonces un "género" dubitativo, que vacila entre aceptar al fenómeno ruptural como producto de la imaginación o como efectivamente acaecido. Lo esencial estaría dado por el hecho de que en un mundo conocido (sin hadas, vampiros ni seres sobrenaturales) se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo. Lo fantástico aparece con la vacilación, con la dubitación, con la incertidumbre. (10)

También Roger Caillois en Imágenes, imágenes, sitúa a lo fantástico en las antípodas de la razón, con la brusca irrupción insólita, el escándalo, la ruptura del mundo real, al que quiere asolar; y tendría una específica aplicación en Europa contra los excesos del racionalismo. (11)

Para Irène Bessière, que citamos a través de Harry Belevan -quien comenta su libro Le récit fantastique, en Teoría de lo

fantástico- lo esencial del relato fantástico está en que él instituye una perspectiva polivalente.

Establece una coherencia propia, produciendo por ello una incertidumbre intelectual en el examinador. La organización del relato se basa en el contraste, en el conflicto de diversos verosímiles que se remiten a las dubitaciones y a las fracturas de las convenciones comunitarias. Recoge, por lo tanto, diversas premisas objetivas para deconstruirlas, poniendo en juego una dialéctica de constitución de la realidad al par que la desrealiza. Por situarse en la zona de convergencia de lo real con lo imaginario, de lo inverosímil y lo real empírico, su particularidad es la de denunciar la disparidad de lo real para establecer otro orden mediante la escritura. (12)

En todo caso, siempre que se hable de lo fantástico se hablará de ruptura y de la tensión provocada por ella. De atentado contra la coherencia universal, porque supone su solidez y quiere devastar el mundo. Su fuerza inverosimilista supone primeramente la presencia de lo banal, de lo ordinario, para proceder luego corrosivamente a desbaratarlo.

La hipótesis de Roger Caillois, fundada en que lo fantás-tico es la forma que toma la imaginación que se complace en contradecir lo regular de un orden, el cual traduce la "imagen de un mundo sin milagros", nos resulta orientadora. Si en Europa aparece contemporáneamente al romanticismo y a "manera de compensación de un exceso de racionalismo", violentando "la puerta de entrada a un mundo en que lo Extraño está prohibido", podemos afirmar que el surgimiento de la literatura fantástica en el ámbito rioplatense está fuertemente condicionada por la quiebra del positivismo y la

desconfianza acerca del progreso científico. (13)

Hemos visto cómo al acometer la tarea de escribir, Felisberto Hernández pone en juego, en primer término, la imagen generada en la conciencia de un hombre arrancado de su mundo. El condenado por el juicio de los dioses, los habitantes de los planetas de cemento, la "conciencia" monologante de la piedra filosófica, están informándonos acerca de un reverso, de un envés desde el que se quiere contemplar el mundo con otros ojos. Pero este literal arrancar al hombre de lo suyo, se volverá metafórico. Y aún cuando el sujeto aparezca sumido en la más banal de las existencias, su vida estará signada por un extrañamiento que continuamente arroja otro modo de mirar, constituyendo, a través del relato, el envés, el reverso del mundo en su propio seno.

Lo fantástico cumpliría así con el imperio de una imaginación que busca su propio camino en el hueco que resulta de la íntima relación del escritor con la época en la que está inserto y las proyecciones de su deseo.

Hemos de referirnos, entonces, a lo fantástico como elemento absorbible por una matriz más amplia, que instaure diferentes modalidades de lo imaginario, dentro del sistema peculiar de Felisberto Hernández. Y desde esta perspectiva, lo fantástico se define en relación al "misterio" de seres y de cosas. En Juan Méndez..., el autor confiesa haberse "educado en la escuela del miedo, previendo lo fantástico"; más adelante, en el mismo relato, agrega, a propósito de la mujer, que ella "necesita apoyar su persona y su espíritu para poder volar en lo maravillosamente fantástico". (14)

Con ello puede apreciarse que para Félixberto Hernández resultan términos complementarios los de maravilloso y fantástico, que gran parte de la crítica contemporánea ha separado cuidadosamente. Así, Caillois y Todorov, reservan el término maravilloso para el ya legendario cuento de hadas, y el de fantástico para la narrativa surgida en el siglo XIX, contemporáneamente al romanticismo. Las razones para su diferenciación, son, pues, estructurales e históricas. Lo maravilloso se inscribe en un contexto en el que el hombre cree poder dominar ingenuamente mediante la magia, los obstáculos, la adversidad, los límites infranqueables de la condición humana. En el mundo de lo maravilloso los milagros y las metamorfosis son continuos, habituales. Lo sobrenatural no espanta, porque forma parte del orden de las cosas, por lo que concurre al mundo real sin destruir su coherencia.

En lo fantástico, por el contrario, lo sobrenatural, lo prodigioso, se manifiesta como amenaza contra lo que es reconocible como formando parte de la coherencia universal, sustentada en regularidades que organizan un mundo estable. Por su carácter prohibido, amenazador, devastador, lo fantástico aterriza. Esta su capacidad de mover al espanto, proviene de que rompe un universo que parecía inmutable, de que quiebra las garantías de la razón. Con lo fantástico "las certezas mejor asentadas vacilan y el espanto se instala", nos dice Roger Caillois en Imágenes, imágenes, al tratar de la imagen fantástica. (15)

Por su instalación en otro mundo, que nada tiene que ver con el nuestro, un mundo lejano, aquel del illo tempora soñado o entrevisto, lo maravilloso no resulta amenazador, puesto que no puede introducirse en nuestro universo habitual. Pero los fantas-

mas y vampiros del universo fantástico irrumpen en el seno mismo de nuestro opaco mundo administrativo, en el que ya se ha producido el triunfo del racionalismo científico, que recoge la existencia de un estricto determinismo en el eslabonamiento de causas y de efectos.

Para que lo fantástico cumpla con su cometido, es necesario que permanezca en una atmósfera renuente a su develación. Si la presencia inquietante puede ser descubierta mediante explicaciones racionales, entramos en el dominio de lo pseudofantástico, de "lo sobrenatural explicado"; otro tanto ocurre cuando se echa mano a los datos de la ciencia tales como telepatía, espiritismo, levitación, telequinesis, etc, vinculados con el más allá pero aclarados, es decir, sometidos a la tranquilidad de la explicación científica.

Es, pues, necesario que lo sobrenatural no pueda ser explicado, que lo oculto conserve su carácter de tal, que provoque inquietud, que haga tambalear certidumbres, para ingresar en el dominio de lo fantástico. Por ello lo fantástico acentúa el carácter fático del mensaje: la intervención del lector es esencial, y es él quien en última instancia, debe negar o afirmar lo sobrenatural. Lo fantástico establece su morada en el seno de la ambigüedad, siendo la duda, la vacilación del personaje y el lector, a veces, otras solamente <sup>la</sup> del lector, la resultante de esa ambigüedad no revelada. (16)

Hay, por ello, una oscilación, un movimiento pendular, una "basculación" como prefiere llamarle Harry Belevan, entre lo real y lo fantástico, entre lo real ordinario y lo fantástico, que dada la fuerza de su advenimiento se presenta como real. Entre lo real-real y lo real-fantástico opera, pues, una zona va-



cilante, ambigua, inquietante, misteriosa.

Por estar situado en el dominio de lo imaginario, como fuerza emergente del deseo no estructurado, no codificado por la normatividad social, lo fantástico, en rigor propio del siglo XIX, -concentrándose especialmente en tres décadas, aproximadamente de 1820 a 1850, a ambos lados del Atlántico, su aparición informa el espectro de la cultura occidental, con excepción de las zonas mediterráneas- tiene que ver con sus otras manifestaciones, históricamente verificables. (17)

No solamente con lo maravilloso, entonces, propio del cuento de hadas, sino también con la literatura de ciencia ficción, en la que ya frente a las más altas adquisiciones de la ciencia, se reflexiona sobre ella, sobre sus capacidades, sobre sus imposibilidades. (18)

Hay, en particular, dos imposibilidades, dos flaquezas humanas que la ciencia no puede evitar: ellas son la muerte y la diferenciación entre lo animado y lo inanimado. A partir de la frontera infranqueable que separa vida y muerte, animado e inanimado, lo fantástico inunda los relatos de fantasmas, aparecidos, espectros, por una parte; por otra, maniqués, estatuas, robots. Disocia las cualidades primarias (su extensión, su peso) de las secundarias (forma, color, olor); trasgrede, se erige con la imposibilidad flagrante, con el escándalo, proyecta en la ficción extraños pactos con el demonio, presenta espectros errantes, trae a la muerte entre los vivos, introduce objetos cuya esencia es imposible descifrar, y que ejercen sin embargo el peso de su presencia. Crea mujeres -fantasmas, seductoras y mortales, cambia el lugar epistemológicamente asignado a sueño y a vigilia, a materia y a espíritu, elimina y crea nuevos espacios, revierte el tiempo, lo detiene, o

lo repite.

Por su juego con el horror, conlleva lo extraño y lo mórbido, se deleita con lo perverso, nos dice Louis Vax, en su Arte y literatura fantásticas. (19) Tiene que ver con el humor en la medida en que el espanto, al igual que lo cómico, nace de la "contaminación" de lo animado y de lo inerte. (20)

También se liga a la utopía, en la medida en que ésta es una proyección de la imaginación. Pero en tanto el utopista no penetra el mundo por él creado, se acerca a él de manera irónica, inteligente, distante, el creador de lo fantástico se deja envolver por él, "se deja hechizar" ante la vista de su propio mundo que se corrompe y se transforma en otro. (21)

Utiliza, con fines estéticos, el fondo doctrinal que reposa en correspondencias mágicas, del ocultismo; busca en las perturbaciones de la personalidad el extrañamiento del sujeto, que deja de utilizar la percepción para la acción y el conocimiento, soporizando entonces el peso opaco de las cosas. (22)

Privilegia los jardines abandonados y las moradas desiertas que se hallan en buena disposición para lo oculto, hacia lo agazapado; propicia la emergencia de instintos nuevos y salvajes, se complace en encontrar la bestia en el hombre y el hombre en la bestia; gusta de lo borroso, de lo evanescente.

La amenaza de las ventanas genera en el personaje -el yonarrador-protagonista- de El vestido blanco, una angustia, un temor cuya progresión culmina con la visión del vestido blanco en el armario, el cual "parecía Marisa sin cabeza, sin brazos ni piernas".

Ese "parecía" instaaura el predominio de la ambigüedad, ex cita la duda, convoca la vacilación del lector. El relato ~~se~~ <sup>manifiesta</sup>, entonces, como una necesaria basculación entre lo real empírico y su desrealización. La estrategia del autor, consistente en erigir en el interior del relato una "dialéctica de realidad y des realidad", construye mediante la descripción lo real, al par que evoca "el llamado de otra realidad". (24)

Ello puede apreciarse en Historia de un cigarrillo, en donde también se registra el avance de lo ominoso, que permanece inexplicado, poniendo en duda la certeza derivada de la creencia en la causalidad de las leyes naturales. Una falsa lógica permite deducir la existencia del espíritu de las cosas: puesto que es posible pensar en el espíritu del hombre en relación a los hombres y a las cosas, también lo sería el suponer que las cosas pudieran tener "un pequeño espíritu":

"....pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu." (25)

En adelante, es decir, desde que se sospecha que los cigarrillos pueden dictar, imponer, regular el azar de su elección, la confirmación crece progresivamente, pero sin que resulte posible dictaminar acerca de ello con certidumbre. A ello coadyuva la "obsesión" experimentada por el dueño de la cajita, que puede inclinar al lector a afirmar que, en efecto, se trata de la obsesión, de la imaginación, pero nunca de la certeza:

"Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que

ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua." (26)

Los relatos fantásticos de Felisberto Hernández aparecen como los calcos, los negativos, los vaciados, profundamente expresivos, de las carencias, de las ausencias que se registran en una época en la que ya es posible desplazarse por los aires sin la ayuda de la alfombra voladora o el caballo alado. Como vimos en los primeros escritos, el progreso no aparece como sinónimo de felicidad. Antes bien, evidencia con mayor patetismo lo desnudo de una condición humana que no puede, a través del conocimiento científico, eliminar el dolor, liberarse de "lo blando", el espíritu omnipresente buscando satisfacer su sed metafísica en un mundo que se mueve por inercia, en el que lo sensible queda sin soporte alguno que lo justifique, y se enfrenta al absurdo del sinsentido.

## 2.2 - Lo mágico

### 2.2.1 - El "misterio blanco"

Hasta ahora, lo desconocido se revela como una amenaza, se padece con ansiedad, se teme su evidencia. En cambio, a partir de La casa de Irene, se produce un brusco cambio de signo: lo desconocido, lo misterioso ya no tendrá esa función:

"Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más." (27)

El encuentro con el misterio blanco, no agresivo, permite ingresar en el ámbito que él genera y entregarse al deleite de su persecución. El misterio negro -que provoca terror- movilizaba al sujeto que lo padecía hacia su destrucción, o al menos generaba en él una fuerte tensión y una ansiedad intensas. El misterio blanco constituye una incitación al personaje y al lector para que penetren en los dominios de lo ignoto. En el misterio blanco está la ilusión, el alegre llamado de lo otro, encierra el poder de renovar, alterándolo, el ordenamiento de lo real. Entraña lo mágico: la joven del relato, Irene, está dotada de una "espontaneidad" que le permite entenderse directamente con el universo de los objetos que la rodean:

"....sin embargo, en su misma espontaneidad está el misterio blanco. Cuando toma en sus manos un objeto lo hace con una espontaneidad tal que parece que los objetos se entendieran con ella, ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos." (28)

Irene no posee, en rigor, poderes mágicos. Se comporta como un agente pasivo de lo imaginario, poseedora de virtudes mágicas de las que no es conciente, aun cuando las propague. Es la mirada del narrador, extrañada, capaz de descubrir el misterio de lo trivial, la que capta la "espontaneidad" propiciadora de la abolición del corte epistemológico existente entre el sujeto y el objeto. Al tratar de reunirlos en nuevas entidades resultantes del reordenamiento de lo real, es la relación de contigüidad que ambos mantienen, el apoyo buscado para la propagación de lo mágico. La contigüidad entre el sujeto y el objeto promueve la manifesta

ción de una simpatía, una correspondencia, que los redefine frente a la mirada:

"....ella se entendía mejor que nadie con su piano y parecía lo mismo del piano con ella. Los dos estaban unidos por continuidad, se les importaba muy relativamente de los autores y eran interesantísimos. Después yo me sentaba a tocar y me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. " (29)

La presencia de las asociaciones mágicas entre los elementos diversos de la realidad, genera nueva realidad. No solamente se entregan a la percepción redefinidos a partir de su asociación, sino que conquistan una "personalidad" que los convierte en núcleos productores de nuevas relaciones. Pueden desviar, transformar, cambiar las direcciones del relato. En virtud de su mágica transformación, la música adquiere otra identidad: se han transformado sus cualidades plásticas, el sentimiento que transmite y hasta su estar en el tiempo.

Por el imperio del misterio blanco, los objetos de la casa de Irene, es decir, "todas las cosas de su casa", cambian su realidad reposada por la dinamización de su materialidad: en especial, las sillas intercambian simpatías y rechazos con el protagonista. Sus patas, la curva del respaldo, su posición, sugieren rasgos caracterológicos. Así puede ocurrir que una silla "mire" hacia otro lado, desdeñosa e indiferente. O bien que lo espíe, mirándolo de reojo, o que repentinamente se avergüence de su comportamiento.

Como consecuencia de la capacidad generadora de nueva realidad que se instala en el texto a partir del movimiento practicado en el sujeto y en los objetos, ocurre la propagación de sus efectos hasta alcanzar al propio personaje que narra. Una especie de magia contagiosa activa las manos del pianista y las impulsa violentamente sobre las de Irene, que realizaban "su danza en el teclado". El personaje es presa de "una violencia absurda, inesperada, increíble.", impulsada por motivaciones ignotas:

"No me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo; cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás." (30)

El divorcio entre lo percibido y lo actuado, sobre el que recae la valoración adversa de su productor, acarrea el extrañamiento. Sobreviene un alejamiento físico y mental que se manifiesta en el desdibujamiento de las imágenes constitutivas del recuerdo. En esa deformación imperan la imprecisión y la opacidad. Lo blanco se desvanece, aparecen lo negro y lo feo. La caída del aura prestigiosa del misterio blanco acarrea la cosificación de Irene, cuya imagen pierde relieve, se reifica, se inanimiza:

"Al querer imaginarme las manos de ella, su blancura no era igual, era de un blanco exagerado e insulso como el del papel. Tampoco podía recordar la forma exacta: me parecían formas de manos feas. Respecto a las mías tampoco podía precisarlas. Me acordaba de haberme detenido a mirarlas sobre un papel, una vez que estaba distraído. Las había encontrado

nudosas y negras y ahora pensaba que tomando las de ella, tendrían un contraste de color y de salvajismo que me enorgullecía.... ....Después quería acordarme de los ojos de Irene, pero el verde que yo imaginaba no era justo, parecía como si le hubieran pintado los ojos por dentro." (31)

#### 2.2.2 - Permanencia, aparición y desaparición del misterio

La noción de realidad plantea problemas cuando se intenta definirla. Por ello preferimos tomarla en el sentido más amplio, comprensivo de las diversas manifestaciones fenoménicas que se traducen en hechos, cuanto de las proyecciones de la fantasía del sujeto, con su carga de delirios, visiones, sueños.

La imaginación, poderoso brazo proyectivo capaz de inaugurar lo ficticio, es quizá el componente de mayor relevancia en la creación literaria. La producción de lo ficticio se remonta a la noche de los tiempos. Adquiere forma en los relatos orales, antes de que la producción de la escritura fuera posible por la progresiva capacidad del ser humano para simbolizar mediante la letra las diversas impulsiones de su fantasía.

Por ello, al referirnos a lo real, buscamos establecer zonas, ámbitos que forman parte de una totalidad de la que dependen y a la que remiten de una u otra forma.

La zona de lo real que los relatos de Felisberto Hernández privilegian, es una zona fronteriza, de entrecruzamiento de las distintas facetas de lo real, aprehensiva de los envases menos visibles, impulsora de trasvasamientos, fusiones, alteraciones impugnadoras del estatismo aparente de las cosas.



Es así como seres y cosas advienen portadores de misterio, adquieren relieves diversos, se aproximan, se contagian, irradian su carga de tiempo en un estar cambiante. Nada es, todo deviene: la antiquísima proposición de Heráclito parece encontrar aquí una nueva formulación cuando el sujeto intenta asir lo inasible, explicarse lo que lo desborda por su infinita capacidad de maravilla. El asombro es el comienzo, el motor que pone en marcha el pensamiento y estimula la emergencia de lo poético.

Perseguir el misterio se convierte en la actividad incesante de una escritura que se construye, finalmente, luego de que el fragmento cuaja en relato, en relación a su permanencia, aparición y desaparición.

La barba metafísica, fragmento descriptivo y evocador de una presencia, la de Venus González Olasa, a quien está dedicado y que fuera amigo y empresario de Felisberto Hernández, recrea las condiciones de permanencia del misterio.

Los elementos de la descripción muestran un recurso permanente en Felisberto Hernández (lo veremos, por ejemplo, también en Primera casa): aparecen nivelados, tratados coetáneamente, los rasgos más sobresalientes de la figura descripta. Pero además se establece una continuidad entre ellos que arroja una visión de tipo impresionista, con alteración de las normas conocidas para la descripción de las figuras:

Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos." (32)

Estamos en la línea de lo ingenioso, en la que Felisberto

Hernández, activando el impulso lúdico que cristaliza en escritura, se divierte componiendo figuras mediante la imprevista asociación de los elementos que componen el material del que se sirve. Mario Benedetti advierte el carácter intensamente lúdico de la producción de Felisberto Hernández. Imaginación y juego aparecen como aliados ineludibles en la tarea de producir misterio, de elaborar una escritura envolvente capaz de apoderarse del lector con sus las y venidas, procurando dar con él, descubrirlo, atraparlo y ofrecerlo en la ficción:

"En toda la obra de Felisberto Hernández.... ....hay un tono de travesura, de divertida curiosidad por lo lóbrego y lo prohibido; hay, en definitiva, un humorista. Pero el humor de Felisberto Hernández es muy difícil de catalogar, precisamente porque no es satírico. Por lo general, cuando un humorista se asoma a un ámbito más o menos abyecto, asienta largamente el filo de su ironía, y cuando corta, lo hace de veras y para siempre. Borges es un buen ejemplo de esta actitud satírica del creador que reacciona frente a algo que le provoca simultáneamente un sentimiento de atracción y otro de repulsa. Pero la calve del acercamiento de Hernández a la abyección y al absurdo, acaso resida en la curiosidad. Este escritor se siente atraído y se divierte, y es su propia diversión lo que lo salva de la náusea." (33)

En la barba del "hombre jovial" hay un espíritu que condiciona y determina su figura. El conjunto es entonces resultado, síntesis expresiva de una voluntad: "Todo eso estaba juntito a él por-

que él lo había querido así." De manera que el que hubiera "violentado la normalidad", afrontando el ridículo, obedece a una decisión que sobredetermina el conjunto, apareciendo como la aureola o el plus que le da significado trascendente. El misterio permanece, acarreado "la constante inquietud del espíritu". (34)

Para hacer surgir el misterio, es necesario que parte de lo que acaece permanezca velado: interesa el poder sugerente de cosas y personas, no las evidencias estrictas. En esa zona no revelada tiene su residencia el misterio, que se corresponde con la ilusión: Crear apariencia de verdad, mantenerse en estado de encantamiento, de desconocimiento. El único texto dramático conocido de Felisberto Hernández, Drama o Comedia en un acto y varios cuadros, indaga la naturaleza del misterio. Uno de sus personajes, dirá:

"Lo que más nos encanta de las cosas, es lo que ignoramos de ellas, conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir. El colorido espiritual que nos dejan, es a base de un poco que nos dicen y otro poco que no nos dicen." (35)

Pero, además, el misterio puede ser creado por el hombre mediante el ocultamiento de zonas de la realidad que quedan en la penumbra, otorgándoles un poder envolvente. Hacer misterioso un hecho consiste en mantener la curiosidad en vilo, en no racionalizar enteramente lo que se quiere conocer:

"Ese misterio que creamos adentro de ella lo apreciamos mucho más porque lo creamos nosotros." (36)

Crear el misterio, en la obra de Felisberto Hernández, - consistirá en hacerlo surgir mediante el examen del entorno, mediante la minuciosa exploración del universo cotidiano. La intuición sensible y la imaginación creadora ganan extensión, decodificando lo real estructurado. Puesto que al hombre no le hace falta aclarar el misterio, sino que le basta con distraerse y soñar en aclararlo, ir a su encuentro y dejarse envolver por él serán las metas de los diferentes yo -la "tribu de yoes"., como los llamara Benedetti- que protagonizan los relatos de Felisberto Hernández.

La desaparición del misterio, su caída en el campo de la racionalidad, tendrá una consecuencia grave: la interrupción de la escritura. Ello puede observarse en La casa de Irene:

"Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco." (37)

Más adelante, cuando examinemos El caballo perdido, tendremos ocasión de comprobarlo nuevamente. La narración se interrumpe después de que Celina "rompe en pedazos todos los caminos", destroza los secretos antes de saber cuáles eran sus contenidos. La crisis de la escritura tiene que ver, por lo tanto, con el desvanecimiento del misterio. Su producción, por el contrario, se liga estrechamente a la aparición y permanencia, depende de la "vida" de lo misterioso.

Si al hombre sólo le resta sentir el misterio, distraerse y soñar en aclararlo, la búsqueda del misterio instalándose en la mágica zona de la ensoñación y la distracción aparece en él como la nostalgia de un universo perdido. De allí que la vía del recuerdo seguida por los relatos de la segunda época, reaparezca

posteriormente en los relatos de la tercera, constituyéndose en la más frecuentada por el autor. Pero aun en los que aparezcan con un tratamiento in praesentia, esto es, sin abismarse por los caminos de la memoria, esa nostalgia se expresará fundamentalmente en la animación del universo objetual, en la cosificación de lo animado, en la escisión del yo y de las partes del cuerpo. Toda la producción felisbertiana acusa el peso de esta nostalgia por lo que no está en parte alguna. Lo real empírico aparecerá en los relatos para soportar la embestida de la imaginación.

### 2.3 - La imaginación y el recuerdo

#### 2.3.1 - El extrañamiento: el yo integrado y el yo extrañado

Hemos podido observar cómo la reflexión acerca del hombre y del cosmos, del hombre en el cosmos y en la Tierra, da paso a la consideración del hombre en su microcosmos. Desde la visualización de lo general transitamos hacia la existencia en su particularización. Seres y cosas acusan un estar, un desenvolverse frente al su jeto que los reconoce como parte del pequeño mundo inmediato. Lo inmediato, ya sea en el tiempo o en su localización espacial, se desvanece. Interesa ahora descubrir <sup>al</sup> ser-en-el-mundo, en el que no hay esencias rectoras ni principios absolutos, sino pura existencia en devenir.

En el curso de este pasaje del fragmento al relato, se presenta el "yo" en situación, introduciéndose en espacios donde transcurre la vida en su sucesividad corriente y moliente. La casa de Irene, la de Marisa; la propia en Historia de un cigarrillo, la parca escenografía que enmarca Drama y comedia, son ámbitos fácilmente identificables como ordinarios, habituales, domésticos. Toda

grandilocuencia, toda probable majestad en la fabulación ha quedado definitivamente soslayada, decididamente ausente de un universo narrativo que ponderará lo nimio, que reflejará lo trivial, lo intrascendente. Hasta la elección del material cuya historia va a ser contada, justamente un cigarrillo, ponen de relieve la intención de narrar lo que ocurre todos los días en el pequeño universo de los pequeños habitantes de un pequeño país.

El "yo" que narra se presenta, entonces, en el seno de la estricta cotidianeidad para contar lo que piensa, lo que sueña, lo que sueña despierto. Renuncia a la explicación finalista de lo humano, se sumerge dolorosa y placenteramente en una existencia sin relieve, cuyas concomitancias mostrarán el perfil de una época y de una clase, la pequeño-burguesía montevideana. .

Pero lo que podía no ser más que cuadro de costumbres, se transforma mágicamente, a salto de línea, en un universo de insospechable riqueza, de infinitos matices, casi como si una simple e insignificante gota de agua revelara su oculta dimensión, su cambiante vida, a través de la lente del microscopio. Lo que Felisberto Hernández pone en marcha a partir de la creación de su yo estético al situarlo en lo inmediato, es una laboriosa mirada que minuciosamente explorará al ser y a las cosas, como partes indisolublemente ligadas de un continuo poroso. Porosidad y no oclusión es lo que el yo felisbertiano habrá de descubrir en su universo provinciano. Ligado y separado al mismo tiempo, su discurso reflejará los acercamientos y las distancias que acaban por definir su espectro vital. Así lo vemos en La cara de Ana, primer relato del libro que lleva el mismo nombre:

"Además de sentir las cosas y el destino parecido

a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta." ( 38)

La exposición detallada acerca de las dos maneras de sentir "las cosas y el destino" precisa una zona de convergencia y de divorcio. Las consecuencias de esta particular manera de situarse frente al mundo, arrojan un sujeto pronto a conciliarse como a distanciarse de los otros. En unos casos el extrañamiento acentuará el divorcio; en otros, se produce un acatamiento, un reconocimiento de usos y costumbres.

En la "manera de sentir" de los demás, existe un entrelazamiento de lo racional y lo irracional, de los objetos y los seres, que se ordena en pos de un proyecto que tiene un sentido:

"Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos se asociaban entre sí, tenían que ver unos con otros y sobre todos ellos había un destino impreciso, desconocido, cruel o benévolo y que tenía propósito." (39)

"Este destino tenía movimiento y sobre todo un extraordinario comentario.... En el comentario había una emoción movida, y a medida que avanzaba el comentario aumentaba la emoción." (40)

Pero puede advertirse que la manera de considerar este sentido de las cosas acusa un extrañamiento que será mayor en la medida en que "el comentario se retrasaba". Lo articulado, entonces, se desarticula, lo organizado se desorganiza, lo reunido se disocia, la racionalidad cede ante el absurdo:

"Otras veces me ocurría que ese comentario no me venía y empezaba a sentir las cosas y el destino de otra manera, de mi manera especial: las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos no tenían que ver unos con otros y sobre ellos había un destino concreto. Este destino no era cruel ni benévolo ni tenía propósito.... Y aunque estas cosas no tuvieron que ver unas con otras en el pensamiento asociativo, tenían que ver en la sensación disociativa, dislocada y absurda. Una idea al lado de la otra, un dolor al lado de una alegría y una cosa quieta al lado de una movida no me sugerían comentario: yo tenía una actitud de contemplación y de emoción quieta ante el matiz que ofrecía la posición de todo eso." (41)

El yo contemplativo se coloca, entonces, en actitud de expectación -emoción quieta- para aprehender intuitivamente lo real. Las ideas, los pensamientos, los sentimientos, las sensaciones, el dolor y la alegría, lo quieto y lo movido, son verdaderas categorías en las que se sustenta una reformulación de lo real. Por ello la disposición de esos elementos, ya sea que se presenten asociados, trabados entre sí, o por el contrario, desconectados, disociados, es indicadora de la presencia de una doble faz de la realidad.

El traslado de una a otra faceta produce maneras de considerar el todo. La aprehensión cognoscitiva reconoce la dualidad y la oscilación en el doble perfil de lo real. El yo que se integra en el proyecto comunitario, cumplimentando las exigencias de su rol, debe reconocer otro yo, el extrañado, el poético, sobre el que recae la emergencia de lo reprimido, en el que se revela lo



oculto y lo latente. Por ello ha podido afirmar Julio Cortázar:

"Solitario en su tierra uruguaya, Felisberto no responde a influencias perceptibles y vive toda su vida como replegado sobre sí mismo, solamente atento a interrogaciones interiores que lo arrancan a la indefinición y al descuido de lo cotidiano.... Pero apenas lo reconocemos una vez más...., en ese reconocimiento que sólo ha tomado unos pocos párrafos se instala ya lo otro, el salto fulgurante a lo único que vale para él: el extrañamiento, la indecible toma de contacto con lo inmediato, es decir con todo eso que continuamente ignoramos o distanciamos en nombre de lo que se llama vivir." (42)

### 2.3.2 - El juego, la infancia y la música

La cara de Ana es el primer texto evocador de la infancia del escritor. Es, por lo tanto, el punto de partida de la temática rememorativa que recorre toda la narrativa hernandiana, intensificándose en los tres extensos relatos que constituyen el ciclo rememorativo (segunda época) y que se prolonga en varios relatos de la tercera y última etapa de su escritura.

Al ponerse en contacto con la infancia, el escritor encuentra un terreno propicio para el despliegue del factor lúdico, encuentra una zona apta para el desarrollo de la ensoñación y la imaginación, en estrecha asociación creadora. Surge entonces un yo liberado de constricciones, que el yo adulto, apresado en la "manera de sentir de los demás", añora y reclama. Es, si se quiere, un desvío, un itinerario quebrado y recurrente que busca recuperar un

tiempo en el que el destino "no era cruel, ni benévolo, ni tenía propósito". (43)

El profesor Johan Huizinga, en Homo ludens, pondera el papel del juego en la génesis y el desarrollo de la cultura, destacando la insuficiencia de las imágenes convencionales del homo sapiens y el homo faber, como indicadoras de lo humano esencial. En su relación con la cultura el juego no es un aditamento, sino un integrante insoslayable de la estructura mental; es el elemento no ligado y relativamente autónomo, que aparece libre del deber, de la moral, de los imperativos utilitarios. Por ello aparece como un elemento de excepción, tendente a lo bello, siendo el factor estético idéntico al impulso de crear una forma ordenada propio del juego.

Como la creación estética, el juego se aparta de la vida corriente, se escapa a una esfera temporal distinta para inaugurar allí un orden propio y absoluto. Y es por ello por lo que los términos con los que designamos los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba, desenlace. (44)

Ya Platón advirtió su carácter desinteresado, de acción que se ejecuta fuera de la vida prosaica de la necesidad y de lo serio. Tiene que ver con la representación, con la máscara y con el culto ritual, en la medida en que en todos estos ámbitos se produce el apartamiento de lo corriente. En el hombre moderno anida una sensibilidad muy acusa da para lo extraño y lo lejano: frente a la máscara, el profano culto experimenta la inmediata emoción estética compuesta de belleza, de espanto y de misterio. Sin que ello se vincule a idea religiosa alguna, la pura percepción estética con

duce, fuera de la visión ordinaria, "....a un mundo distinto del de todos los días, al mundo del salvaje, del niño, del poeta, a la esfera del juego." (45)

En el universo literario de Felisberto Hernández, la representación alcanza un intenso desarrollo. El teatro, el espectáculo, como veremos, es un ámbito privilegiado para la emergencia de "lo otro", del arrebató poético, de la distracción, de la ensoñación creadora. El elemento sacral, inserto en todas las cosmogonías, se da de manera muy atenuada. Ello es así porque su literatura tiene lugar en una época signada por el fuerte laicismo que las postulaciones positivistas llevan consigo. Pero, precisamente, la disgregación del ideal positivo estimula la emergencia de impulsos irracionales que, si bien no pueden cuajar en un nuevo romanticismo porque la huella del positivismo se impone decisivamente, estallan, sin embargo, favoreciendo el despliegue de lo imaginario.

Jugar, entonces, es apartarse de la vida corriente -la "vida común" dirá el autor en El convento-, recrear ámbitos, establecer reglas, desconocer lo utilitario y lo obligado. En La cara de Ana, la rememoración privilegia el juego, rector de un ámbito de existencia en libertad:

"Mi casa estaba al pie de un cerro. Lo que más me gustaba de ella era un patio de lozas. Este patio era tan de mi casa, que si hubiera visto en otro lado otro parecido, me hubiera dado fastidio y nunca lo hubiera encontrado tan lindo. Yo paseaba a menudo por él, pero sin pisar las rayas. .... fui a decirle a mi madre que ella miraba todo. Cuando volví al patio Ana estaba haciendo lo mismo que yo: caminaba por las lozas sin pisar las rayas." (46)

Ana procede de una manera "desvergonzada", se mueve con una actitud "libre y desfachatada", que desconoce lo conveniente, lo adecuado. Sus estruendosas carcajadas, sus "ganas de violar el silencio", implican una actitud de subversión en relación al orden familiar y social convencional. Pero al par que, tímidamente y no sin contradicciones, descubre en ella las mismas prácticas que el niño observara secretamente, se siente inevitablemente atraído por ella y su complicidad es un hecho:

"A ella, la madre le dio un pellizcón; pero me empecé a tentar yo. Cuando la volví a mirar ella estaba llorando, y cuando ella me volvió a mirar a mí, los dos soltamos la risa." (47)

Risa, juego, imaginación, ámbito propio, reglas libremente adoptadas, componen un espectro que encuentra en el relato de la infancia los elementos aptos para su despliegue. Lo prohibido y lo permitido van emergiendo como los polos en torno a los cuales se teje la existencia, social e individualmente considerada .

La insólita mirada de Ana y sus carcajadas desmedidas, su comportamiento inusual, obedecen a su precario estado mental. Pero de ello se enterará el niño de la historia sólo años más tarde. Lo que éste capta de ella son, pues, sus excesos. Lo desmedido aparece como una primera dimensión de lo vital, que en la infancia no aparece todavía regulado, y, si lo está, el escape es todavía posible, los límites son más elásticos. Risa y llanto, placer y dolor, aparecen como realidades próximas, no definitivamente opuestas. La ausencia (cuya última y definitiva verdad es la muerte) tiene algo de inédito, no causa el inmediato malestar que el adulto experimentará de una manera casi refleja:

"A los pocos días hizo una mañana muy linda y era día de fiesta. Por la vereda de mi casa pasaba muy alegre la gente que subía al cerro. Pero en mi casa había mucha tristeza: se había muerto mi abuelo. Lo supe después que me levanté: me hacían el comentario de cómo había sido antes mi abuelo y cómo seríamos después nosotros sin él. Yo hacía un gran esfuerzo para suponerme lo que me decían, pero mi imaginación no era muy concreta y no me causaba el dolor que debía causarme." (48)

Sólo más tarde, cuando el bullicio y la agitación cedan e impere el tranquilo estar "parecido a antes", la ausencia se revelará y "una parte de mí" comenzará a advertir su significado. Este tratamiento, "una parte de mí", es definitorio en Felisberto Hernández para considerar la realidad del yo. Nunca el yo será totalmente fascinado por lo circundante, siempre serán partes suyas las comprometidas en tal o cual hecho externo. El yo deviene múltiple, la conciencia un área de localización de las distintas franjas o zonas, sujetas a regulación cambiante.

Antes de que la información acerca de la muerte se revele para el niño en toda su magnitud y alcance -"Cuando fue el atardecer me aumentó la angustia y me puse a llorar" (49)-, la "impresión rara pero no de terror" que le produce la muerte, desata la percepción que absorbe lo que ocurre extrañadamente. La muerte de su abuelo no sólo no acarrea consecuencias inmediatas en la subjetividad del niño, sino que ello coexiste con el paso alegre de la gente por la calle, ignorantes del drama que viven los de su familia. Al tiempo que percibe el contrasentido de que una gran triste

za coexista con la alegría de los otros, la imaginación del niño convoca el recuerdo de Ana, con sus carcajadas estruendosas. Las distintas ~~facetas~~ de la realidad se le presentan con una "simultaneidad extraña", puesto que "ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras". Pero sin embargo coexisten en el tiempo, originando la "manera especial" de "sentir el destino", es decir; el extrañamiento:

"Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde .... ....todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y estos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación del destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico ni de lo humano." (50)

Evidentemente, el músico que hay en Felisberto Hernández recurre a los modos propios de la composición musical para explicar, o intentar hacerlo, este difícil proceso de la percepción. Porque de eso se trata: a medio camino entre la sensación y la intuición intelectual, se produce la aprehensión directa de la situación. Entre el puro pensar y el puro sentir, entre el objeto y el sujeto, se aprehende la situación objetiva basada en sensaciones y acompañada de juicios (valoraciones) que su presentación analítica recompone. "Todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y estos formaban entre ellos un ritmo", es decir, es todo su psiquismo el que se activa al tomar contacto con la situación. El ritmo es el movimiento mismo de reordenación de los múltiples datos sensoriales que aparecen conjuntamente, pese a situarse en dife

rentes zonas de la realidad. De allí la rara simultaneidad; de allí el destino especial o la manera especial de sentir el destino. Se trata de una acentuación del aspecto procesual de aprehensión de lo sensible.

El proceso de aprehensión de lo real se caracteriza, pues, por la simultaneidad en su captación, registrando el discurso la singularidad de la conciencia en su tarea perceptiva. Se traduce en la composición de ritmos que son dictados por la peculiar asociación de los datos, con una organización diferente a la que tienen en un plano exterior a la conciencia. Se da la equiparación de los elementos verbales con las notas musicales y los ritmos, lo que arroja una organización musical de los datos en la conciencia. Por esa organización musical los ritmos asumen la apariencia de decorso: "ese ritmo me daba la sensación de destino", dirá; ello implica una propuesta de una nueva organización de los datos en el tiempo, relacionándose con una dirección (un destino especial).

Y aquí debemos relacionar, necesariamente, el juego con esta composición musical de la conciencia, en cuanto ambos suponen una actividad de organización y de recomposición mediante reglas, se desenvuelven como procesos en los que el ritmo marca la sucesión, el estar en el tiempo.

Johan Huizinga, al examinar la relación entre el juego y la música, en el capítulo Formas lúdicas del arte (51) destaca su relación directa, "relación esencial, profundamente anclada en lo psicológico, entre juego y música." El hecho de que en muchos idiomas se denomina "jugar" a la ejecución de instrumentos musicales, es un signo externo de esa fuerte e inextricable conexión (idiomas árabes, germánicos, algunos eslavos, también en el francés).

- 111 -

Examinando los elementos comunes entre música y juego, se halla lo siguiente:

"El juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad. Lo mismo le ocurre a la música. La validez de sus formas y de su función se halla determinada por normas que están más allá del concepto lógico...; así el ritmo y la armonía que, en el mismo sentido pleno, son factores tanto del juego como de la música. Y mientras que la palabra puede llevar a la poesía parcialmente de la esfera de lo puramente lúdico a la del concepto y el juicio, lo puramente musical se mueve en la primera esfera." (52)

El juego y la música tienen su validez, entonces, en "normas que están más allá del concepto lógico" "de la razón, del deber y la verdad", más allá de "las formas visibles o palpables". Al contrario de la poesía, que pese a que primariamente se asocia estrechamente con el juego, puede sin embargo dirigirse a la "esfera del concepto y el juicio", la música no entiende de la diferencia entre el juego y lo serio, se proclama libremente gozadora, libre experimentadora de lo que instituyen el ritmo y la armonía; tiene, entonces, una legalidad propia.

Con lo que no puede escapársenos hasta qué punto la formación musical de Felisberto Hernández, que no sólo fue un destacado pianista sino también compositor, condicionan su escritura y le permiten reflexionar, al tiempo que relata, sobre el carácter y el proceso de las vivencias insertas en lo relatado. Al par que narra, examina los procesos vividos a los que la escritura refleta y examina el proceso mismo de esa escritura. Pues todo se le apare





ce en proceso, en formación, en trance de hacerse. Ello le confie-re la ilimitada libertad de armar y desarmar, de combinar unas es-  
tructuras con otras, de descubrir analogías y correspondencias, de  
confrontar los elementos compositivos y sus resultados organizados  
y la morfología de su de-composición.

Hay un intento de sustracción, de lo que se narra, de la =  
esfera conceptual. Busca liberar a la palabra de la función que le  
imprime la lógica del lenguaje; el sentimiento de lo bello y de lo  
sagrado confluyen "sin relación con ideas religiosas formuladas";  
el goce que experimentamos, en y por la música, conserva la huella  
de rituales barridos por la civilización tecnológica. Pero es el =  
mismo sentimiento el que despierta al apelar directamente a la sen-  
sibilidad, libre de raciocinio. Hay una transposición a otro ámbi-  
to, es un experimentarlo todo de otro modo, lo que se vivencia a =  
su través.

Es esta capacidad liberadora de lo sensible propia de la  
música, lo que Felisberto Hernández busca inaugurar en su literatu-  
ra, atendiendo al aspecto no racional del lenguaje. Como los simbo-  
listas, como los escritores malditos, busca, por su propio camino,  
la recuperación del goce a través de la palabra.

Son numerosos los textos en los cuales se advierte el ca-  
rácter lúdico-musical de su escritura. Citaremos ahora un pasaje =  
de un texto publicado con posterioridad a su muerte, un Pre-origi-  
nal de Tierra, de la memoria, uno de los inéditos que se recogen en  
Diario del sinvergüenza y últimas invenciones:

"Desde la altura y el lugar en que me encontraba,  
veía los movimientos de las manos coordinadas con  
los sonidos. Esto me sedujo en los primeros ins-  
tantes; veía sembrar notas picadas y sentía su con

secuencia sonora; una escala como un camino con cerco de postes pasado a toda velocidad; las manos retardaban el movimiento y se detenían contra una nota agradablemente extraña; el camino recomenzaba y tomaba otra dirección; el ritmo = se interrumpía para reanudarse y de pronto se = echaba en los caminos del principio;.... (53)

Este texto, que citamos a título de ejemplificación de lo que veníamos diciendo, reconoce una continuidad con los numerosos en los que la música aparece como una realidad configuradora del relato. El escritor inserta en el discurso los elementos musicales en confrontación con los visuales, en amalgama sintetizadora de nueva realidad: la realidad estética, el jugueta artístico que ha logrado componer utilizando la palabra, puesto que su actividad tiende a "desenvolver y desarrollar juguetes de maravillosos resortes" (52). Es esto, sin duda, lo que aproxima la literatura de Felisberto Hernández al surrealismo. Pero siempre que consideremos lo surreal en Felisberto Hernández, deberemos recordar que ello surge de su propio programa compositivo, sin filiación alguna con el movimiento que viera la luz en Francia en 1924. Se trata, como dice Cortázar, "del encuentro no fortuito de la máquina de coser y del paraguas sobre la mesa de disecciones"; es decir, el encuentro de elementos disímiles estrechamente asociados, puede generar nueva realidad. Pero no obedeciendo sino a la "articulación y fijación de otro tipo de contacto con la realidad", a la no consideración de la escala de valores de la tradición literaria realista. (54)

Es una literatura que se presenta como experimental, que se desliga de las exigencias de la vida práctica, y trabaja en el

terreno del arte con los instrumentos que le otorgan el conocimiento, la intuición y la imaginación. Y al hablar de conocimiento no separamos el intelectual del sensitivo, remitiéndolos al orden de la experiencia en su continuidad, sin tener en cuenta lo que los distintos cortes epistemológicos pueden haber separado, convertido en abstracción.

Creemos que esta es la base, la "materia" sobre la que trabaja Felisberto Hernández en su reordenación de los elementos al dar forma al trabajo de escritura.

En La cara de Ana, la libertad compositiva, la asociación por simpatía y complicidad de los dos niños, culmina en la elaboración de un cuadro de simultaneización de los elementos musicales y plásticos:

"Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo. El perchero parecía me ditabundo y no tenía nada que ver con nosotros a pesar de estar allí; Ana con su locura fija me miraba a mí y no se sabía si pensaría algo, mi hermano dormía y el misterio de su sueño no tenía nada que ver con nosotros tres; y yo sentía mi destino con la simultaneidad rara." (56)

#### 2.4 - La imaginación y la distracción

Como la renovación de la percepción acarrea procesos de composición y recomposición de lo real, cuando acaecen experiencias conflictivas, y la angustia se enseñorea del sujeto, los estímulos sensibles derivan hacia escisiones y nuevas asociaciones. Ello no ocurre, no obstante, sólo frente al conflicto; pero es éste una de las principales fuentes que estimulan la renovación de lo que se percibe.

Así, en La suma:

"....yo estaba con el espíritu un poco extraño; tenía un poco de angustia y de cansancio. De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total .... ....Al verlo un poco de lejos le encontré proporciones que antes no le había visto .... ....El total de la suma era que al mismo tiempo que su carácter, su actitud escondía sus pensamientos; su cuerpo delgado despistaba sus difícilísimas sugerencias...." ( 57)

Actitudes y gestos corporales que esconden, que despistan, que falsean la relación entre lo manifestado y el deseo. Los sujetos se disuelven en apariencias que no acusan lo profundo, que permanece oculto. Hay una radical imposibilidad de vincular el anhelo y su manifestación; el encuentro entre los seres es casi imposible, casi milagroso. Llenos de gestos y de actitudes prefijadas, convencionales, su deseo no parece tener que ver con ellas. Ello también puede verse en Amalia, donde el fracaso del encuentro anhelado secretamente, se produce a pesar del aparente acuerdo de los amantes: "Pero cuando nos besábamos ella miraba para un lado, como si

pensara adónde iría a pasear y yo tenía los ojos muy abiertos y la miraba fijo como si estuviera distraído y pensara en cosas simples". (58)

La falsedad de lo aparente se hace patente, y la certeza de que ello constituye una superficie enajenante que no guarda relación directa con lo profundo, gana terreno en la medida en que el narrador proclama la necesidad de la distracción.

En El convento, durante la concurrencia a una velada teatral y musical, la doble faz de la representación y la distracción muestra su coexistencia en el tiempo y en el espacio. El proceso que las engloba y determina su aparición conjunta, puede verse con claridad. La atmósfera en la que transcurre la velada estimula y propicia la distracción, estado en el que lo circundante es percibido elástica, proteicamente.

El protagonista experimenta el extrañamiento peculiar que ya hemos tenido ocasión de considerar, y las apariencias se vacían de significado, son meras formas de las cuales huye todo sentido, la fijeza que les otorgue individuación, que las afirme en su estar y, por lo tanto, en su ser: el decorado del pequeño teatro preparado para la representación escolar, "tan pronto representaba un bosque con árboles como una habitación con muebles y moñitas". (59) Significativamente, ese decorado, al volverse proteico, nos remite al "sentido especial" de la existencia, desarticulándose el conjunto:

"Entonces, de la misma manera que sentía los asuntos de destino que estaban juntos y de pronto se encontraban el dolor terrible y las cosas sin sentido, así sentía yo el pequeño escenario del convento...." (60)

Frente a esa ausencia de la univocidad de sentido y la consiguiente presencia de la ambigüedad que lo disuelve todo, apareciendo en primer plano lo proteico, y aun lo amorfo, en su defensa el yo busca y se busca en la distracción, en el "sentido distraído de las cosas" :

"Los comentarios de las mamás y conocidos de las niñas que ejecutarían, no hacían el barullo que yo hubiera supuesto: eran fugas de voces muy bajas. Estaba distraído de una manera especial: si me hablaban podía responder alguna palabra, pero aún sin perder el sentido distraído de las cosas."

(61)

Ese sentido distraído instaura una oquedad en la que el conjunto se realiza-desrealiza, pasando el protagonista de la evidencia cruda de los "asuntos del destino", a su desvinculación y nueva reunión; de "el dolor terrible y las cosas sin sentido" a la lúdica expansión de los sentidos; de la participación en la velada a la pasividad contemplativa, en la que los objetos adquieren cierto protagonismo:

"Empecé a tantear todo con los ojos y los oídos como cuando era niño, pero más que yo tantear las cosas, ellas pasaban por mi tacto." (62)

El estado de paralización de la acción es tal, su detención tan completa, que el distraído siente que las cosas tienen más movimiento que el sujeto. Esta sensación dará pie al recurso de cosificación de lo animado, y el correlativo de animación de los objetos.

Queda clara, entonces, la inicial situación conflictiva, an

gustiante, que permanece en el sujeto, constituyendo una verdadera enfermedad, un estado mórbido que ya se hace crónico y que aparece fijado en toda la escritura de Felisberto Hernández como su motor impulsor central.

De una u otra forma, siempre encontraremos la confesión - de esa angustia existencial, similar a la de Roberto Arlt o a la de Juan Carlos Onetti, en las que se reconoce al ser despojado de finalidad trascendente, arrojado a un mero existir sin asideros, enfrentado al sinsentido de todo cuanto acaece. Angustia, absurdo, despojo, temporalidad como existencia en devenir, sin esencias, sin principios rectores. Es el fondo de la literatura de una época, de una clase social y de un ámbito, el rioplatense.

El sociólogo de la literatura deberá reconocer en este corpus escritural un mar de fondo que va más allá de la posible influencia de las ideas propias de los diferentes modelos culturales de la época. Esta escritura practicada poco menos que en el vacío denuncia carencias, acusa la constricción del ser, imposibilitado de superar los límites del medio en el que se desenvuelve.

Por ello el ejercicio imaginativo lleva la huella, cuando no la presencia, del despojo.

Hemos utilizado la expresión angustia existencial. Corresponde aclarar al respecto, que no nos referimos al movimiento existencialista europeo, con el que la producción literaria hispanoamericana mantiene afinidades, pero también diferencias. Sin duda, ambas literaturas comparten esa "especie de coerción estructural que, paradójicamente, consiste en excluir la posibilidad de un ser a priori", de la preeminencia de la existencia con relación a la esencia, a la que precede, del ser que no es sino que se hace, que

de algún modo tienen en común Sartre y Ortega, como nos lo recuerda Leo Pollmann. (63)

Pero en la América plural, pletórica, de etnias y de lenguajes distintos, de desarrollos diversos, de tiempos encontrados, aparecen existencialismos, idealismos, vitalismos, etc., conjuntamente. Aparecen sin que ninguno alcance a definir el todo, entremezclándose, constituyendo franjas de la realidad imaginaria, que delatan la impulsión de una "zona de la angustia", como la llamara Roberto Arlt. En ella, en esa zona angustiada del ser, se abren caminos hacia la evasión por el sueño o por la ensoñación. Evasión que es fruto de la constricción y no de la omnimoda libertad, absoluta y desesperada, del existencialismo de Sartre y de Camus. Es la causalidad práctica y no teórica la que informa los destinos narrados.

El personaje que Felisberto Hernández construye con los retazos de su propia biografía, ese músico-literato itinerante, padece la doble constricción que surge de la indigencia y de la falta de público al que ofrecer su arte. La incomunicación se suma entonces a la carencia económica. El único escape posible es el de la imaginación, el del ludus que brota del "dolor terrible", el de la distracción, distante y a la vez cercana a la superficie de la vida en la que se representa. Se representan papeles, se utilizan diferentes trajes. El ser no puede encontrarse sino desoyendo y escuchando al mismo tiempo. Se erige como un participante-desertor. Y se sostiene, así obtenido, en tanto lo vislumbrado permanece, se reitera, se dibuja tenue pero firmemente en el aire del tiempo:

"Tenía un asombro agradable ante lo que no alcanzaba a entender totalmente y presentía ex-



traordinario!"

"Todo eso era muy distinto de la vida común y al mismo tiempo parecía que fuera de los momentos que yo no conocía de la vida común."

"....me di cuenta que estaba distraído, me empecé a llamar con todas las fuerzas como si quisiera despertar de un sueño." (64)

La emergencia de "lo raro", lo diferente a lo de la "vida común", se vincula con esa distracción vital. Lo banal será lo que comúnmente se admite, lo rutinario. Lo raro remonta a otro orden de la experiencia, como lo vemos claramente en El vapor:

"Fui a otra ciudad que tenía un río como para llegar o salir de ella en vapor. No me ocurrió nada raro hasta que salí de allí. Cuando caminaba por el muelle recordaba los momentos de actor que había representado en esa ciudad: en los conciertos, en las calles, en los cafés y en las visitas." (65)

Sin dudarlo, el viaje en el vapor y los momentos anteriores a la partida predisponen al sujeto para la emergencia de "lo raro". Ello en parte por el desconocimiento, el nuevo extrañamiento que supone el ingresar a otro orden de la experiencia. Se produce la coexistencia de las imágenes del recuerdo con un presente en el que el despojo acentúa la desnudez del ser. Si representar es ponerse trajes diferentes, y la distracción queda por debajo del traje, existe un tercer estado que se muestra al romperse el contacto con lo representado.

Ese tercer estado sobreviene como manifestación de la ausencia. El sujeto deja de representar, lo que lo priva de la distracción a la que huía en su participar-desertar frente a los otros. El vacío al que se enfrenta ahora es un vacío abismal, sin representación y sin distracción. La soledad es la soledad radical, el sujeto queda sin circunstancia, totalmente enfrentado a la mera existencia, al puro devenir. La angustia se vuelve concreta, carnal: comparada con "dos avechuchos" posados sobre sus hombros, dejará de ser designada como tal, y el discurso se abrirá a un juego verbal en el que los "avechuchos" adquieren corporeidad:

"Pero de pronto la angustia me volvió a atacar y la sentí más precisa que nunca en su cruel ridiculez. La sentí como si dos avechuchos se me hubieran parado en cada hombro y se me hubieran en cariñado. Cuando la angustia se me inquietaba, e llos sacudían las alas y se volvían a quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción. Ellos habían descubierto mi placer y se me colaban, llegaban hasta donde iba mi imaginación y no me dejaban ir al placer libre de la impersona lidad." (66)

El vacío habrá de ser llenado mediante el recuerdo, originando una de las líneas más socorridas por Felisberto Hernández en su literatura. Escribir sobre el recuerdo permitirá llenar el presente, construir sobre la ausencia el dédalo imaginativo de los dictados de la memoria.

El sistema que soporta el relato podría resumirse así:

REPRESENTACION	DISTRACCION	REMEMORACION
pasado	pasado	presente
Composición de gestos y posturas	Ensoñación Extrañamiento Imaginación	Angustia Absurdo Imaginación
yo activo; el "actor"	yo contempla- tivo	yo contempla- tivo
Obligado	Facultativo	Facultativo

La representación aparece como obligada en la medida en que los roles se imponen, es necesario cumplimentar "papeles". Sin duda alguna, se entrelaza estrechamente la representación artística con la social. Pero la concurrencia a una velada artística favorece el salto escritural que la equipara con la representación necesaria a la vida social:

"....empezaba a mostrar su estilo como actriz de la vida." (67)

Esta frase, que pertenece a El convento, es solo un ejemplo de los muchos que asimilan las dos esferas, confundiendo, deliberadamente, lo que quizás no esté tan separado a nivel de la experiencia. Porque evidentemente se concurre al hecho social representando, munido de los gestos que la moral social convencional juzga oportunos y adecuados. Y por que inevitablemente se gesticula, se componen actitudes frente a los otros, cuya normatividad en última instancia será dictada por la comunidad, pero que cada sujeto practicará a su modo, poniendo en ello lo que es la resultante del complejo proceso de socialización del individuo.

Frente a lo obligado de la representación, la distracción aparece como lo facultativo, facilita y propicia el ejercicio libre de la imaginación. Que esa libertad está condicionada, lo demuestra el continuo regreso de quien la practica a los lazos de sujeción al medio en el que está inserto. Y ello explica las idas y venidas que la literatura de Felisberto Hernández acabará patentizando: la recaída en temas y recursos que le son inherentes.

En el "pequeño mundo con mucho espacio que nos despreocupaba de lo de afuera" que viene a ser el vapor en el que viaja, se produce un vacío en el que crece, por así decirlo, la distancia

con ese mundo de afuera. Se produce como una especie de paréntesis en el que se suspende la marcha habitual de los acontecimientos y se distienden las relaciones que traban el todo social. Hay un apartarse, un alejarse de lo cotidiano donde el vapor favorece con su deslizamiento la desarticulación; la tensión habitual cede paso a la distensión porque:

"....nos daba un pequeño e importante mundo que engañaba un poco y que nos distraía y nos salvaba y nos garantizaba otro poco de lo que ocurriera en el otro mundo de afuera." (68)

El vapor recibe proyectivamente el deseo de liberación de la angustia:

"....el vapor parecía una imaginación pesada, suave y misteriosa."

"Entonces yo, en mi impersonalidad, sentí por primera vez la suntuosidad y lo importante que era el vacío de las cosas. " (69)

En la distracción interviene activamente el principio del placer, abogando por una expansión ilimitada y continua del deseo, en pugna con el principio de realidad, estructurador de las relaciones sociales.

El impulso originariamente directo y desconsiderado, que tiende a satisfacer los instintos, por las exigencias de la vida comunitaria deberá ceder ante el principio de realidad, estructurador de las relaciones en interés de la conservación de la vida. Deberá ser desviado, dirigido hacia los objetos sustitutorios, que proporcionan satisfacciones secundarias, controladas y elaboradas

culturalmente; del impulso primario, desenfrenado, quedará tan sólo su eco, que va haciéndose cada vez más y más débil.

En la distracción que propugna el ejercicio libre de la imaginación, hay una suerte de recuperación del desenfreno original. Por ello la fantasía actúa desarticulando, atacando al desatar los gestos constrictores. La violencia de la fantasía acusa la emergencia de lo reprimido. El deseo se manifiesta como impulso que desoye la norma; adviene el deleite por lo prohibido, la acción consiste en relajar alternativas obturadas.

Por otra parte, la vieja angustia, "cruel", "ridícula", "ataca" corporizándose en "los avechuchos" que lo acosan, porque el ejercicio del desenfreno desobturador implica una transgresión, una violación. Hay una culpabilidad que coexiste con su libertad imaginativa:

"....[los avechuchos] habían encontrado en mí al que les convenía para ir adonde yo hubiera querido ir solo. Habían descubierto mi placer y se me colaban, llegaban hasta donde iba mi imaginación y no me dejaban ir al placer libre de la impersonalidad." (70)

Hay un interesante recurso de traslado de los rasgos y atributos propios del concepto al objeto, cuando el vapor se convierte en imaginación, encarnándola, materializándola. Otro tanto, pero a la inversa, ocurre con la angustia, transformada en los dos pajarvacos que presionan sobre sus hombros y lo obligan a no desligarse totalmente del "mundo de afuera".

Continuamente la escritura de Felisberto Hernández recu-

rre a la comparación de cosas y seres diferentes: un concepto y un objeto, un objeto con otro, frecuentemente el uno animado y el otro no, crean una subsunción de rasgos disímiles. Estamos frente a la creación del juguete verbal, cara a su autor: por ejemplo:

"La angustia se me había vuelto de una monotonía tan extraña como la de algunos cantos judíos...."

"....tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que no explicara nada: entonces sentía que afuera había ruido: el de las hélices, del agua y además el del viento." (71)

Un efecto similar es el que crea al insertar acciones concretas en espacios abstractos, en conceptos que son susceptibles de indicar espacialización. Tal ocurre con silencio y con vacío, originariamente conceptualizaciones más que realidades tangibles. Al insertar en ellas, depositándolas, las acciones de los sujetos, adquieren mayor concreción: vacío y silencio se transformarían en espacios, en ámbitos flotantes a los que van a parar las acciones. Se crea así una localización sui-generis, un espacio imaginario:

"....adentro, en la mitad del silencio el capitán comía y los moros caminaban llevándole platos."

"El vacío del gran comedor nos servía para apoyar un poco el pensamiento y el espíritu...." (72)

Si el vapor se comporta como "una imaginación pesada, suave y misteriosa", el vacío se comporta como un espacio y otro tanto hace el silencio. El traslado tiene en el primer caso la dirección concreto --> abstracto y en el segundo, abstracto --> concreto. Pero el vacío y el silencio advienen en el interior del vapor, es decir,

el mundo "de adentro". En su concreción, integran un orbe imaginario, el vapor, que en su suave deslizarse materializa un ámbito regido por leyes que no son iguales "a las de afuera". Como "nos engañaba un poco" es una ilusión que propicia y contiene la liberación de las constricciones "de afuera":

"....después tuve deseos de tocar en el piano una cosa rítmica sin importármeme nada de los temas ni las frases ni los matices: lo importante de mi deseo hubiera sido conservar aquel ritmo y aquella quietud mientras desfilaba todo lo demás." (73)

Hacer música sin respetar los principios estructuradores, las medidas que sujetan, que imponen límites al hecho estético. Solamente la quietud y el ritmo, o sea los elementos no comprometidos en la estructuración. El deseo lucha por un desasimiento que sabe imposible. Lo "de afuera" está tan presente en la ausencia, su potencia estructuradora, fijadora de realidad, es tal, que reaparece estructurando, dividiendo. Pero entonces, el sujeto ensoñado, el distraído, será alcanzado destructivamente. La imagen final que cierra El vapor simboliza al sujeto alcanzado por la estructuración, por la sujeción; su fragmentación acusa a la realidad encorsetadora:

"De pronto tuve ganas de pararme sobre cubierta, pero cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad." (74)



NOTAS

- (1) CASTAGNINO, Raúl : 'Cuento-artefacto' y artificios del cuento. Buenos Aires, Nova, 1977
- (2) HERNANDEZ, Felisberto : El vestido blanco. En Libro sin tapas, Primeras invenciones, p.41
- (3) Ibíd., p.42
- (4) Ibíd.
- (5) CASTRO-KLAREN, Sara : Julio Cortázar, lector . Conversación con Julio Cortázar. Revista Cuadernos Hispanoamericanos No. 364-366. Madrid, octubre-diciembre de 1980 - Homenaje a Julio Cortázar , p. 28-29
- (6) CORTAZAR, julio : Casa tomada. En Bestiario , Buenos Aires, Sudamericana, 1972, pp.9-18
- (7) CORTAZAR, Julio : Del sentimiento de lo fantástico. En La vuelta al día en ochenta mundos. Madrid, Siglo XXI de España Ed., 1970, p.69
- (8) BELEVAN, Harry : Teoría de lo fantástico . Barcelona, Anagrama, 1976, p.108

- (9) VAX, Louis : Arte y literatura fantásticas.  
Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965,  
p. 5, 29, 41 y 98.
- (10) TODOROV, Tzvetan : Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 34-41
- (11) CAILLOIS, Roger : Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)  
Barcelona, Ed. Edhasa, 1970
- (12) BELEVAN, Harry : Ob.cit., pp.51-59
- (13) CAILLOIS, Roger : Ob.Cit., p.19-20
- (14) HERNANDEZ, Felisberto : Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días. En Primeras invenciones, p.120-121
- (15) CAILLOIS, Roger : Ob.cit., p.13
- (16) TODOROV, Tzvetan : Ob.cit., p.42
- (17) Caillois, Roger : Ob.cit., p.21
- (18) Ibíd.p.22-23
- (19) VAX, Louis : Ob.cit.p.14
- (20) Ibíd., p.16
- (21) Ibíd., p.17
- (22) Ibíd., p.19

- (23) HERNANDEZ, Felisberto : El vestido blanco, en Primeras invenciones, p.43
- (24) BELEVAN, Harry : Ob.cit., p.54-55
- (25) HERNANDEZ, Felisberto : Historia de un cigarrillo, en Primeras invenciones , p.47
- (26) Ibíd., p.49
- (27) HERNANDEZ, Felisberto : La casa de Irene, en Primeras invenciones, p.50
- (28) Ibíd.
- (29) Ibíd., p.51
- (30) Ibíd., p.53
- (31) Ibíd., p.54
- (32) HERNANDEZ, Felisberto : La barba metafísica. en Primeras invenciones, p.55
- (33) BENEDETTI, Mario : Literatura uruguaya siglo XX. Montevideo, Alfa, 1969  
Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico, pp.90-95. La cita corresponde a p.90-91
- (34) HERNANDEZ, Felisberto : La barba metafísica, ob. cit., p.56
- (35) HERNANDEZ, Felisberto : Drama o comedia, en Pri-

meras invenciones, p.58-59

(36) Ibíd.

(37) Ibíd., p.54

(38) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en Primeras invenciones, p.66

(39) Ibíd.

(40) Ibíd.

(41) Ibíd., p.65-66

(42) CORTAZAR, Julio : Prólogo a La casa inundada y otros cuentos . Barcelona, Lu men, 1975. p.6-7

(43) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en ob.cit., p.66

(44) HUIZINGA, Johan : Homo ludens. Madrid, Alianza ed., 1972, pp.19-23

(45) Ibíd., p.41

(46) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en ob.cit., p. 66

(47) Ibíd., p.67

(48) Ibíd., p.69

(49) Ibíd.

(50) Ibíd., p.68

- (51) HUIZINGA, Johan : Ob.cit. pp.187-204
- (52) Ibíd., p.188
- (53) HERNANDEZ, Felisberto : Pre-original de Tierras de la memoria, En Diario del sinvergüenza y últimas invenciones. Obras completas, VI, p.99
- (54) CORTÁZAR, Julio : Ob.cit., p.5
- (55) HERNANDEZ, Felisberto : Pre-original..., en ob.cit. p.99
- (56) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en ob.cit. p. 71
- (57) HERNANDEZ, Felisberto : La suma, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p.74
- (58) HERNANDEZ, Felisberto : Amalia, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p.72
- (59) HERNANDEZ, Felisberto, : El convento, en La cara de Ana, Primeras invenciones, p. 75
- (60) Ibíd.
- (61) Ibíd.
- (62) Ibíd.
- (63) POLLMANN, Leo : La "nueva novela" en Francia y en iberoamérica. Madrid, Gredos, 1971, p.81-82

- 133 -

- (64) HERNANDEZ, Felisberto : El convento, en ob.cit.,p.  
76-77
- (65) HERNANDEZ, Felisberto : El vapor, en La cara de Ana,  
Primeras invenciones, p.78.  
Lo subrayado es nuestro.
- (66) Ibíd., p.79
- (67) Ibíd., p.77
- (68) Ibíd., p.80
- (69) Ibíd. p.79-80
- (70) Ibíd.,p.79
- (71) Ibíd., subrayado nuestro
- (72) Ibíd. p.80, subrayado nuestro
- (73) Ibíd.
- (74) Ibíd.

### Capítulo 3 - Problemática de la escritura

#### 3.1 El literato sin asunto

El vacío "suntuoso" al que accede el músico de El vapor creaba un espacio flotante, fugaz, de momentánea suspensión. Pero ese mismo vacío volverá a localizarse en otros espacios. El hombre que está fuera del mundo aun cuando participe de él, volverá a experimentar el extrañamiento, la huida de significados, el vaciamiento de los contenidos.

En La envenenada, uno de los pocos relatos escritos en tercera persona, aparece un personaje que habita una vaga ciudad, se queda desconectado de la vida en su pequeña casa, con el peso de una libertad a ejercitar, de un vacío a cubrir:

"En uno de los barrios de los suburbios de una gran ciudad, uno de los literatos no tenía asunto." ( 1 )

La reiterada imprecisión que transmiten el uno, una, produce una indeterminación que traduce la ausencia de sujeción, la permanencia en un vacío desde el que se puede partir en cualquier dirección:

"....como una de las tantas veces que en otros días se había asomado a la puerta de su casa, llegó a la siguiente conclusión: "si quiero asunto tengo que meterme en la vida". ( 2 )

Pero meterse en la vida le significará hacerlo como literato, es decir, representando el papel de literato, no puede "abandonarse a la espontaneidad" porque se sabe observado, su aparición en el lugar en el que se encuentra la mujer que se ha suicidado crea la expectación en torno a sus reacciones: el literato

aparece ante los ojos de los demás como "gran máquina moderna del pensamiento", su oficio lo colocaría "más cerca del misterio de aquella muerte". (3)

Al particularizar los detalles gestuales de la concurrencia del literato al hecho, el discurso pondera la observación, pasiva y activamente. En cuanto se sabe observado, su atención se concentra en la composición de la máscara adecuada; pero no puede dejar, al mismo tiempo, de verse en situación, con la consiguiente bifurcación de la mirada. Debe atender, al par que al asunto, al gesto conque se ofrece a la mirada de los otros.

La trama del relato se organiza, entonces, merced al entrecruzamiento de tres direcciones:

- 1- meterse en la vida.
- 2- abandonarse a sus pensamientos libres.
- 3- sujetarse a la representación de un gesto convencional.

Esta triple dirección aparece anudada conflictivamente; por así decirlo, el literato debe repartirse, desplegarse al mismo tiempo en un radio ampliable en el que se entrecruzan lo individual, lo social y la necesidad de cubrir el vacío que deja la falta de asunto:

"Si se abandonaba a la espontaneidad, tal vez pusiera una cara inexpresiva e idiota y, además, no podría abandonarse a su espontaneidad porque sabía que lo observaban; tal vez no podría ser espontáneo ni consigo mismo, porque aunque no hubiera nadie, él mismo sería su observador, tendría la tensión de espíritu del analítico y por más fuerte que fuera el espectáculo, su espíritu oscilaría entre la impresión que le produci-



ría y la impresión que él quería tomar de sí mismo. Entonces se encontró con que no podía ni sabía sorprenderse y entonces tenía que inventar un gesto interesante. Ni aún esto podía pensar tranquilamente porque sus compañeros le iban dando los datos que conocían de la envenenada y él tenía que escucharlos y comentarlos. Para esto inventó un gesto y un comentario que le sirvió para abandonarse a pensar en todo lo que se le antojaba, para dejar sus pensamientos libres cual una cosa libre; puso su cara hacia el frente, pero no para mirar lo que tenía adelante, sino lo que los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etc.". (4)

Los "pensamientos hambrientos" del literato procuran la aprehensión del asunto, los pensamientos libres se reservan a la mirada de los otros y se abren al temor y a la consternación que provoca la visión directa de la muerte ajena; el gesto que compone como literato en situación es lo suficientemente elástico como para no perder el dominio de sí. Pero al par que el asunto revela su trascendencia, la muerte aparece como una realidad definitiva, y el brazo enhiesto de la envenenada, como una protesta desesperada dirigida al vacío del mundo y de la vida.

Al par que como literato inicia el recuento de los posibles datos memorables y analiza el procedimiento escritural a seguir para tratar el asunto, el otro vacío, el de la muerte, se impone como realidad esencial que desplaza con su inexorable fatalidad las otras preocupaciones. Emergiendo del vacío compositivo, en enfrentarse con la vida será enfrentarse con el vacío raigal:

"....los cuatro hombres iban por la orilla del arroyo; pero la envenenada estaba del otro lado; entonces el literato pensó: ella está del otro lado del arroyo, y de la vida." (5)

La vida, proveedora de asuntos novelables, tiene un fondo vacío. Asomarse a la vida consistirá en abrir los ojos al vacío. El más acá, el tiempo de la vida y el de la escritura, queda flotando sin soporte alguno: aparece opaco, desprovisto de sentido, casual. El literato, frente a la realidad de la muerte descubrirá la casualidad de la vida, se verá a sí mismo como una "cosa humana más en el montón".

Francisco Lasarte señala la poca relevancia del argumento en la narrativa de Felisberto Hernández. Al referirse a La envenenada, cuya complejidad reconoce, la reduce al encuentro del literato frente a la muerte a la orilla del arroyo. (6) Ello es así si consideramos que el argumento a desarrollar consistiría en contar la historia que lleva a la mujer a su decisión irreversible. Pero de lo que trata este relato, a nuestro entender, no es de esa "vulgar historia de amantes", (7) sino de la lucha del literato para convertir en literatura un hecho que acaba por consternarlo, y de la sobreposición necesaria para proceder a la fabulación. El asunto de La envenenada atiende a la compleja relación del escritor = consigo mismo, con el mundo y con la materia a elaborar para la = producción de la escritura.

El "comentario sobre la generación del texto típico de Hernández", el "proceso mismo de la creación literaria" (8) es el hecho sobre el que se narra. Asistimos entonces al proceso de aceptaciones y rechazos del material novelable, a la selección de los

detalles y a las múltiples interrogaciones acerca de su tratamiento: Por ejemplo:

"....se encontró con que no se le ocurría una metáfora interesante para el brazo que había quedado como = un pararrayo; pero cuando vino una brisa que hizo flamear el pañuelito que salía de los dedos crispados y juntos de la envenenada, se le ocurrió pensar que el brazo era un asta, y el pañuelito la bandera de la = muerte...." (9 )

De manera que las tres direcciones organizadoras de la = trama del relato convergen hacia la producción de la escritura, = son parte de ella. La atención al hecho, la necesidad de pensar = en ello libremente y el componer la máscara de literato en situación, son la antesala, compleja y difícilmente ordenable, de la = producción del relato.

Lo que La envenenada ofrece al lector es una ajustada = versión, en la que el humor, la vacilación, el miedo a la muerte, la sensación de vacío, tensar al productor de literatura y amenazan con truncar su proyecto. La amenaza finalmente se cumple, el "cuento le quedó truncado", y es el filosofar sobre la vida y la muerte lo que se sucede al relato frustrado. Pero ese filosofar = no lo cumple sin elaborar "metáforas sobre su propio cuerpo que = descansaba", es decir, se cumple como producción de escritura. = Por ello el relato se cierra como comienza: el literato reitera = su rutina habitual. Como en la mañana del día 11 de octubre, vuelve, ahora por la tarde del mismo día, a pasearse por su pequeña = habitación "a grandes pasos y a profundos pensamientos" (10 )

### 3.2 - Los límites de la palabra

Son numerosos los textos de Felisberto Hernández en los que el autor se nos presenta en el acto de escribir. Al par que desarrolla sus ideas, expone sus pensamientos, alude a sus sentimientos y describe sus sensaciones, también quiere dejar constancia de su lucha con el instrumento verbal. Hasta qué punto puede el signo lingüístico transmitir el significado?. Cuál es la relación entre el concepto y la vivencia que quiere comunicar?. ¿Puede la palabra ser fiel a lo sentido, a lo pensado, a lo imaginado?.

En La envenenada pudimos comprobar el intento de mostrar el proceso de composición de un relato que se exhibe a sí mismo = formándose, vimos el literato en su taller, supimos de sus tribulaciones y dificultades para hacer literatura. Esta manera de presentar al lector el discurso en trance de conformarse, la antesala y el teatro de producción de la literatura, indican como lo dijimos al comienzo de esta primera parte, la presencia de una interrogación permanente acerca de la génesis, la conformación y el alcance del hecho literario.

Así, en Elsa, el autor declara la imposibilidad radical = de ajustar el signo al referente, reconoce la naturaleza mimética del hecho literario y constata la dificultad de encontrar los mecanismos que le permitieran reducir la distancia que separa a la palabra del hecho evocado:

"Yo no quiero decir cómo es ella. Si digo que es rubia se imaginarán una mujer rubia, pero no será ella. Ocurrirá como con el nombre: si digo que se llama Elsa se imaginarán cómo es el nombre Elsa; pero el nombre Elsa de ella es otro nombre Elsa. Ni siquiera podrían imaginarse cómo es una peinilla que ella se

olvidó en mi casa; aunque yo dijera que tiene 26 dientes, el color, más aún, aunque hubieran visto otra igual, no podrían imaginarse cómo es precisamente, la peinilla que ella se olvidó en mi casa." (11)

Es la misma dificultad la que aparece en Hace dos días, cuando intenta modelar discursivamente la vivencia experimentada, el "ataque agudo", la sobrecarga emocional que supone su enamoramiento, el estado de desbordamiento pasional, en el que "me parecía que la vida se me salía del cuerpo para que ella la tomara en sus manos." (12)

Con el paso del tiempo, lo que se ha vivido deviene recuerdo y desaparece el estado del ser subsumido, obnubilado. Lo que el discurso refleje siempre estará inundado del modo de sentir actual; el pasado, como tal, es irre recuperable. Actualizar la vivencia significará necesariamente trucar con la palabra, disponerla miméticamente. Pero toda mimesis es infiel, desrealizante:

"...ese detalle tendría que ser tan justo, tan verdadero, tan igual, que ahora, pensándolo despacio, me parece monstruoso. ....recuerdo que cuando quise concretarlo, elegí para concretar otra cosa, y entonces pensaba: haré un rayoncito en la mitad de un papel y después le diré: ¿"ves este rayoncito? cuando lo hice te amaba espantosamente". ....Yo sentía que todo eso se me iría y que no lo podía concretar, como que tenía mucho tiempo y lo desperdiciaba con mi imprecisión. Pero ocurría otra cosa, y era que la condición de ese estado de espíritu, casi implicaba no poder concretar de él otra cosa, que lo que después sería recuerdo;...." (13)

Escribir, supone, pues, serenidad, orden: la "fiebre" no permite elaborar la forma. La espontaneidad se desvanece porque al igual que para trasladarse por el espacio es necesario un vehículo, un medio que posibilite el paso desde un determinado lugar hacia el del objetivo, la comunicación verbal requiere de medios, procedimientos, mediaciones: "...todo había que hacerlo lento, medido y como con odio." (14)

¿Pero, es que escribir requiere de cierta perversión? En todo caso, decir lo que se ha sentido es completamente otra cosa que sentirlo. Es una actividad que necesariamente se distancia de lo experimentado, que lo retiene en imagen, lo reelabora y lo traslada a discurso. Pero entonces ¿qué es lo que comunicamos? Sólo nos referimos a, aludimos, metaforizamos, simbolizamos. La palabra es una realidad segunda, vehículo del deseo, transmisora falaz de la realidad primera y primordial. La vida se esconde detrás de la palabra. Las palabras son velos que ocultan el misterio. Las personas están llenas de misterio. Las cosas prolongan la vida de los que han tenido que ver con ellas. Por ello, en las cosas también habita el misterio.

Junto a las presencias hay, pues, ausencias. Lo no expreso, lo irrecuperable, lo que se queda en el camino. Estamos rodeados de ausencias:

"....después que estuve en el escritorio y quise escribir, después que sufrí la traición de lo lento y lo medido, ...., pensé suavemente en ella y en mí: me imaginaba cómo sería cuando nos diéramos el primer beso, cómo sería de ancha su cara cuando yo estuviera hundido en ella, y cómo sería el silencio de al rededor de ese beso." (15)

Preguntarse por el silencio que rodea a las cosas es, evidentemente, preguntarse por lo que no está, admitir su presencia es admitir la ausencia, el vacío. Registrar esa ausencia es registrar la presencia de la ausencia de un modo físico, concreto. En El balcón, de Nadie encendía las lámparas (tercera época), veremos cómo crece el silencio sobre la tapa del piano, y en esa su progresión va cobrando forma, se anima: el silencio llegará a deleitarse con la música, podrá oírla, vivenciarla.

Si se quiere, ello constituye una paradoja. Pero no se trata de mero juego verbal carente de sentido. El protagonismo del silencio acusa carencias, imposibilidades, distancias insalvables. Delata lo meta-empírico, lo metafísico.

Por esta imposible fidelidad de la palabra, que no puede traducir la vivencia, el mensaje se sobrecarga de guiños al lector. La función fática prevalece en monólogos en los que la interrogación y la exclamación quieren alertar al lector, hacerlo partícipe del peregrinaje del escritor en el serpeante laberinto de la escritura:

"Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de la "piedra libre", si al movernos entre las letras, escondemos las armas." (16)

El lector es un colega porque la lectura es correlativa de la escritura. Suponiéndose mutuamente, ambas conforman la realidad del texto. Este los reúne y los separa porque constituye =

una realidad-otra, que muestra y que esconde al mismo tiempo al emisor y al receptor del mensaje. Juego de aproximación y de distanciamiento, el texto abre una zona en la que es preciso contener para atrapar lo inatrapable.

La importancia de la participación del lector en el acto de escritura, puede verse, además, en Dedicatoria de Filosofía del Ganster (juntamente con El taxi, al que corresponde el pasaje antes citado, integra este proyecto de libro que quedará inconcluso, según Nora Giraldi de Dei Cas, ordenadora de los textos que integran Primeras invenciones). (17)

En este texto, aparentemente dedicado al propio autor, y en el que se trata acerca de la vanidad en general y de la vanidad consustancial a la producción del hecho estético, sin embargo, las continuas apelaciones al lector concluyen reconociendo su coautoría:

"Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número posible de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro. ¿Visteis qué modesto? Bueno, ahora quita la modestia y quédate con el hecho: ésta es una de las veces en que encontrarás algo detrás de la modestia." (18)

### 3.2.1 - La "metáfora de alquiler"

La literatura resulta experimental no sólo por la búsqueda de temas, de la originalidad que reside allí donde es más difícil encontrarla, precisamente en lo corriente, en lo intrascendente, en lo ordinario, "en las cosas comunes", como dice el autor =



en El Fray (19). La experimentación consiste en abrir para la literatura zonas inéditas, registrando su proceso de composición, = exhibiendo el taller del escritor, apelando al lector. Vuelto hacia sí mismo, hacia su propio estar en el tiempo y en el espacio, Felisberto Hernández extraerá la "materia prima" de sus propias = "entrañas" (Dedicatoria) y de lo inmediato circundante. El lenguaje aparece como campo en el que se indaga, investigando sus múltiples mecanismos, interrogando acerca de su naturaleza, de su capacidad transcriptor.

El lenguaje construye sus articulaciones mediante un sistema regido por normas que regulan la relación de los significantes, denotativos y connotativos de referentes múltiples. La historia de la cultura ofrece en sus innumerables textos un corpus de fórmulas cristalizadas y por cristalizar. La metáfora, figura condensadora de significados, aparece en el taller de Felisberto Hernández como potencial lingüísticamente capaz de generar literatura:

"....la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo, y de la provocación de recuerdos; de acuerdo con mi profesión, aquellos lugares tenían muchos rincones en sombras; las sombras que veo ahora no son iguales, pero me hacen recordar a aquellas y misteriosamente ..... me despiertan sombras que he visto y me hacen ver otras nuevas, peculiares." (20)

La naturaleza proteica de la relación del lenguaje con = lo evocado se corresponde con la temporalidad cambiante de todo cuanto existe. En lo conocido yace lo desconocido, en lo formulado lo sugerente, en la condensación significativa la multiplici-

dad semántica, el radio de lo comprendido se manifiesta ampliable, las síntesis son susceptibles de múltiples desarrollos:

"....mientras voy en metáfora, siento que sientengo mejor muchas sombras, que me las meto en el bolsillo y me aprieto fuertemente unos dedos contra otros, porque de pronto me creo que la sombra tiene cuerpo; y, sin embargo, cuántos cuerpos me he encontrado en la sombra! ..... la metáfora, en sus síntesis de tiempo en el espacio, en esta ilusión de achicar el espacio, tiene también algo de provisorio que me exaspera.... ....el misterio de las sombras se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz." (21)

La metáfora aparece como un vehículo de alquiler -un taxi- en el que se puede "recorrer los múltiples caminos" del espacio lingüístico.

Viajar en una metáfora de alquiler supone advertir que en toda formulación lingüística, y más aún en las literarias, existe una tensión entre lo expresado y lo que se quiere comunicar. Tensión que encierra "sombras", y "cuerpos" que viven en las sombras. Como dice el profesor Phillip Wheelwright, en Metáfora y Realidad, hay en el lenguaje una omnipresente tensión vital, que hace del hecho literario un hecho problemático, en la medida en que ella origina la búsqueda de las combinaciones verbales adecuadas:

"Cuando el hombre pretende, más o menos a tientas, expresar su naturaleza compleja y su conciencia de un mundo que no le es menos, busca o crea formas representativas o expresivas (dos adjetivos que responden

a dos aspectos complementarios de un mismo empeño) capaces de dar algún atisbo, al final siempre insuficiente, de su turbulento estado íntimo y del turbulento mundo de cualidades y fuerzas, promesas y amenazas que le rodea.... Pero si esa visión no es escapista, mero rechazo o mera negativa obstinada a enfrentarse - con las cosas tal como son, llevará las huellas de las tensiones y el carácter problemático de la experiencia de la que es hija." (22)

La tensión metafórica reside en que en ella opera tanto el vehículo semántico, relativamente bien conocido, como el tenor semántico, más ignorado u oscuro. Al par que significa lo que transcribe literalmente, es también vehículo de estados espirituales más difíciles de describir.

Estamos, con la metáfora, en las antípodas del lenguaje lógico, cerrado, preciso, estenolenguaje deliberado por cuanto se dirige, mediante la estipulación, hacia una mayor inteligibilidad abarcadora de gran número de personas. (23). En cambio, en el lenguaje literario, del que la metáfora es la quintaescencia, lo comunicado deviene fluido, de inteligibilidad múltiple, un campo en el que la imaginación pugna por el desarrollo de "los recursos del lenguaje abierto". (24)

La apertura del lenguaje hacia los fenómenos cambiantes, - problemáticos, paradójicos, que son parte esencial de nuestro mundo, le permite al menos aproximarse a las verdades de la experiencia humana, que no son exactas, sino "...un tanto oscuras, caleidoscópicas y elusivas." (25)

La metáfora de alquiler aparece como una metáfora estereotipada, ya convencionalizada por el uso literario. Por ello "acostumbra a ir por caminos previamente contruidos"; pero sin embargo es sugerente, mantiene su carga irradiante hacia significados no expresos, o parcialmente expresos, las "sombras" fugaces que oponen resistencia a su develación. Por ello la "incomodidad" del escritor cuando intenta relacionar las sombras:

"Arrellanados en la falsa oscuridad del cine, vemos la falsa claridad de la pantalla, donde tan falsamente viven otros. Pero algo olfateo entre tanta oscuridad: la gente que concurre lleva "cosas" en los bolsillos de afuera, y qué cosas en los bolsillos = de adentro!.... ....trataré de arrellanarme en esta metáfora y de recordar las sombras: una de las ventajas positivas de la metáfora, es que uno puede = pensar en cosas que no tienen nada que ver con ella. Es posible que lo que me incomodara hace un momento fuera la intención de relacionar lo que ahora veo y las sombras anteriores: quería aprovechar el viaje en metáfora." (26)

Viajar en metáfora supone alquilarle al lenguaje lo ya articulado, permite movilizar la imaginación a partir de lo ya hecho. Más allá y más acá de lo verbalmente expreso, quedan sombras fugaces que atraen por su misterio. Pero sin embargo, el salto final = del "taxi" es necesario en la medida en que las sombras se diluyen rápidamente, se pierden, cerrándose en la cárcel del lenguaje. El escritor, entonces, se desata, se libera del lenguaje cristalizado, sumergiéndose en la fluida corriente de lo vital:

"Entonces, he abierto de pronto la portezuela del taxi y me he perdido entre la multitud." (27)

### 3.3 - Las premisas del escritor

Hay en Primeras invenciones dos textos especialmente demostrativos de esta literatura que busca su camino, trazando sus premisas y estableciendo su conformación al tiempo que se escribe. En ellos el escritor confiesa al lector algunas de sus preocupaciones, esboza declaraciones acerca de su estética y de su ética.

Uno de ellos es Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de pocos días, triple titulación adoptada para facilitar la identificación de los lectores con cualquiera de ellos. Es decir, se dirige a lectores diferentes, proponiendo la multiplicación de las adhesiones y de las interpretaciones, ampliando las posibilidades de lectura. Juan Méndez -evidentemente alter ego del propio Felisberto Hernández- maneja su propio texto abiertamente, mostrando las deliberaciones en torno a su factura porque quiere ofrecer a los lectores la posibilidad de leer "el proceso de mi pensamiento".

Los lectores son diversos y por lo tanto su opinión difiere. El que escribe afronta el riesgo que supone su tarea -incomprensión, invalidación, desinterés del lector- y enuncia su decisión: "...yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante." (28)

La obra es una aventura cuyos alcances y logros se desconocen, pudiendo resultar feliz o fallida. Lo uno y lo otro dependen tanto del lector como de circunstancias ajenas, en cierto modo, a la voluntad del escritor:

"....yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante."

En ella incluirá decididamente aquello que le gusta, arrojando el peligro de que sea "vulgar"; será, pues, fiel a su propia inspiración, a las determinaciones que pesan sobre él sin posibilidad de control alguno por su parte. Si ello resulta finalmente erróneo, no por eso ha de falsificar su anhelo y su impulso. Su aprehensión sensible se hará literatura, pese a todos los pesares:

"....yo quiero rellenar bien mi equivocación...." (29)

No será trascendente, en el sentido de dirigirse a lo puramente objetivo, al absoluto comprensivo y rector de todo cuanto existe, porque lo trascendente resiste la comprensión humana y, por lo tanto, la formulación discursiva:

"En cuanto a lo trascendental estoy curado de espanto al pretender decirlo con palabras." (30)

Por otra parte, debe también contar con las resistencias del gusto imperante, que halla vulgares "muchas cosas que para sentir son verdaderas." (31)

Estas dificultades hacen que el escritor acometa su tarea con gran prevención "contra todos y sobre todo contra mí mismo". Una de esas prevenciones va contra el afán clasificatorio, "el vicio de catalogar", como así también "contra muchas ideas filosóficas", porque la pretendida profundidad del pensamiento suele ser unilateral, y por lo tanto falsa, unidireccional: desatiende la inmensa complejidad de lo vital. Por otra parte, el pensamiento nada puede contra el destino, al que podrá llegar a prever, pero nunca evitar (el destino es "superficial" e implacable, pero fundamentalmente el destino es "dolor"). (32)

Lo que escriba no conllevará el propósito de enseñar ni

dar ejemplo. Ni tan siquiera el de fin utilitario alguno. Escribir es una tarea que responde solamente a la necesidad de decir lo que le pasa, aparece como una motivación cuya causa permanece ignorada:

"Este deseo [el de escribir] me atacó hace mucho tiempo y tiene su pequeña historia."

y se manifiesta convulsivamente pese a su desestima:

"....por más que me observara nunca entendería bien nada de mí, nunca lo podría escribir, y si lo llegaba a escribir no tendría ninguna utilidad ni ningún placer".

Sin embargo, el deseo de escribir insiste:

"....con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido dentro de mí un personaje con una absurda y fatal insistencia." (33)

La necesidad de escribir como fatalidad aparece expresamente formulada no sólo aquí sino en otros textos, como es el caso de Dedicatoria (que inicia Filosofía del Ganster) donde el autor manifiesta su convicción acerca de lo fecunda que puede ser la vanidad cuando ella se nutre del placer que le produce la extracción de "materia prima" de las propias "entrañas":

"Claro que diré que escribir es una necesidad fatal: Si es fatal, tantas veces, el placer del alcohol o cualquier alcaloide, siendo elementos venidos del exterior, ¿cómo no va a ser fatal el placer de la vanidad cuya materia prima la extraemos de nuestras entrañas?. ....es muy distinto el placer de la vanidad que se justifica con una creación estética,...." (34)

Con ello se relaciona la actitud del escritor frente a la literatura que produce; Juan Méndez se propone hacerlo espontáneamente, sin ajustarse a patrones determinados ni a "valores": no pretende ser franco -hay distintas franquezas, y todas ellas son sospechosas de deliberación previa por parte de sus autores- ni héroe ni sabio.

Dicho de otra manera, el escritor sólo sabe lo que siente, por lo que lo único que puede intentar es expresarlo. Descree de la perfección, si con ella se evita la emoción; la reunión de ambas, perfección y emoción, no siempre se logra porque para ello es necesaria una serenidad no siempre alcanzable.

Estas postulaciones implican un rechazo de la racionalidad: lo humano será considerado desde su lado sensible, en el que la emoción y la sensación gobiernan al sujeto que renuncia al conocimiento de la verdad objetiva:

"....el mundo es tan grande que cualquier cosa que se diga, puede alcanzar y ser parte de la verdad." (35)

La verdad, como tal, es inalcanzable. En lo humano juegan la vanidad y la sensibilidad, impregnando de relativismo todo saber, todo conocimiento. La verdad humana es entonces relativa, se inscribe dentro del corpus de verdades parciales formulables, en las que siempre cabe el error. Es la misma idea que ya consideramos en La piedra filosofal:

"Para llegar a lo metafísico se tendría que ser im personal, teniendo varias personalidades que anali. zaran todo de distinto modo." (36)

El mundo de lo relativo está expuesto al error y goberna-



do por el sentimiento. La actitud de quien así lo percibe, al transfigurar estéticamente su pensamiento, se inunda de emoción y concurre al encuentro de lo cotidiano, percibiéndolo en su infinitud cambiante, penetrándolo para aprehenderlo en su aspecto sensible. Reunirlo será, pues, un ejercicio similar al que pudiera practicarse con una cámara cinematográfica, a toda velocidad, sin detenerse:

"Ahora quiero agarrarlos a todos, los "hondos", los superfluos, y pasarlos por mi máquina cinematográfica a todo lo que da, ya me detendré cuando me canse"

"....quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo". (37)

Esta exposición de las premisas que guían al escritor en su tarea, y que, por lo tanto, constituyen el basamento racional-sensible de la literatura de Felisberto Hernández, —el rechazo de la racionalidad es en realidad la búsqueda de un nuevo apoyo, un nuevo punto de partida para alcanzar otra racionalidad, la propia— es continuada en especial en uno de los textos inéditos de Primeras invenciones: Tal vez un movimiento:

"....yo soy malo porque<sup>no</sup> quiero especular para el bien, yo no quiero sufrir con una idea, yo quiero el placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve. Si los otros conceptúan, para aprovechar el concepto, yo quiero dejarme conceptuar y sentir el momento en que se me forma el concepto." (38)

El pensamiento aparece como un enemigo aparentemente irreconciliable con lo vital: si bien es inevitable conceptuar porque la búsqueda de asideros racionales es constitutiva de la idiosin-

cracia humana, el concepto, la cristalización conceptual, mata lo vital, lo cosifica:

"....la dificultad que existe en dejar vivir una idea, en que ésta no se pare, se termine, se asfixie, se mueva, se haga pensamiento conceptual, es decir, otro muerto más." (39)

Las ideas, privadas de movimiento, son muertos. Es decir, cristalizaciones, formulaciones inertes, sin vida. Para que lo comunicado sea vital debe ser fluido, no debe detenerse. Debe enlazar los diferentes aspectos de la vida en un continuo que recuerda la formulación bergsoniana del aliento vital, que recorre todos los órdenes de la vida ligándolos en un continuo poroso, denegando compartimentos estancos.

Las ideas ya hechas son, como la metáfora de alquiler, representaciones de lo inerte. Es necesario recuperar, entonces, el movimiento que informa el lenguaje, lo que éste tiene de irracional, la carga sensible, no lógica, no racional. Sin embargo, la cristalización discursiva es un hecho inevitable, se produce de continuo. Lo que se puede hacer, entonces, es atrapar el pensamiento mientras se hace, la zona de pasaje de lo uno a lo otro, de la aprehensión a la racionalización, de lo subjetivo a lo objetivo, de un ser a otro ser: captar el desenvolvimiento, la relación entre seres y cosas:

"Pero es difícil hacer algo vivo con muertos; tendré que sentir con otra cualidad de ideas, con otra cualidad de pensamiento que sea vivo;...."

"....¿cómo hago un movimiento vivo? Ese movimiento vivo lo tengo que sacar del mientras vivo, del

mientras siento, del mientras pienso." (40)

Esta actitud frente al lenguaje no puede calificarse sino como poética, porque ella impulsa un descubrimiento de la cosa, el ser y la palabra, que nos permita conocerlos en su faz primera, en el instante en que se conciben o formulan. Implica un rechazo de toda la cultura como corpus inerte de fórmulas anquilosadas y la postula como la relación necesaria entre los elementos que permite reinterpretarlos, reinaugurarlos, redescubrirlos.

Explica la necesidad de crear y perseguir el misterio, para dejarse envolver por él, es decir, de trascender las limitaciones existenciales mediante la re-inauguración de la relación sujeto/objeto, buscando el predominio de lo mágico.

En lo fantástico, asimismo, el objeto podrá amenazar al sujeto, afirmando su existencia mediante la vivificación de su vida secreta.

La lucha con la palabra es indicadora, entonces, de la necesidad de cambiar el orden relacional entre seres y cosas, y postula otro orden, otra realidad.

La desaparición de esa posibilidad acarrea el divorcio entre el sujeto y la palabra, y ocasiona la crisis de la escritura. Al reflexionar acerca de la capacidad de la escritura para dar curso al deseo, el texto se presenta conformándose, se ofrece como textura abierta, no ocluyente. Advierte, asimismo, al lector, acerca del peligro de cristalización, de fijación del concepto, y reclama la omnipresencia de lo sensible como aspecto de lo real al que debe atender el pensamiento: el discurso debe construirse mediante un "movimiento vivo"; debe desdeñar los "muertos", es decir los

textos ya escritos, el pensamiento formulado, para dirigirse a textos y pensamientos en estado larval, en su fase pre-discursiva. En el "mientras vivo, mientras pienso, mientras siento" está la materia sobre la que el escritor modela su discurso.

De allí la necesidad de la distracción, la continua vuelta al extrañamiento. Por ello la permanencia del fragmento como base de una sintaxis narrativa cuya complejidad resulta del entretijimiento de unos fragmentos con otros. En la trama así lograda, la acción y el personaje son los hilos que enlazan situaciones que, al reunirse, conforman el relato.

NOTAS

- (1) HERNANDEZ; Felisberto : La envenenada, en La envenenada, Primeras invenciones, p. 83
- (2) Ibíd.
- (3) Ibíd., p.84
- (4) Ibíd.
- (5) Ibíd., p.85
- (6) LASARTE, Francisco : Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro". Madrid, Insula, 1981, p.34
- (7) HERNANDEZ, Felisberto : La envenenada, ob.cit., p.85
- (8) LASARTE; Francisco : Ob.cit.p.34
- (9) HERNÁNDEZ, Felisberto : La envenenada, p.89
- (10) Ibíd. p.83 y 92
- (11) HERNANDEZ, Felisberto : Elsa, en La envenenada, Primeras invenciones, p.102
- (12) HERNANDEZ, Felisberto : Hace dos días, en La envenenada, Primeras invenciones, p. 98
- (13) Ibíd., p.99
- (14) Ibíd., p.100
- (15) Ibíd., p.15, subrayado nuestro!
- (16) HERNANDEZ, Felisberto : Dedicatoria, en Filosofía del

- gangster. Primeras invenciones,  
p. 112
- (17) GIRALDI DE DEI CAS, Nora : Prólogo a Primeras invenciones,  
p.11
- (18) HERNANDEZ, Felisberto : Dedicatoria, en Filosofía del  
gangster. Primeras invenciones;  
p.111
- (19) HERNANDEZ, Felisberto : El fray, en Primeras invencio-  
nes, p.108
- (20) HERNANDEZ, Felisberto : El taxi, en Filosofía del Gans-  
ter, Primeras invenciones, p.  
113
- (21) Ibíd. p.114-115
- (22) WHEELWRIGHT, Phillip : Metáfora y realidad, Madrid, ES  
pasa-Calpe, 1979, p.48
- (23) Ibíd., p.34 y 39
- (24) Ibíd., p.40
- (25) Ibíd., p.44
- (26) HERNANDEZ, Felisberto : El taxi, en ob.cit., p.114
- (27) Ibíd., p.115
- (28) HERNANDEZ, Felisberto : Juan Méndez o Almacén de ideas  
o Diario de pocos días; en Pri-  
meras invenciones, p.116

(29) *Ibíd.*, p.117

(30) *Ibíd.*

(31) *Ibíd.*

(32) *Ibíd.*, p.117-118

(33) *Ibíd.*, p.118, subrayado nuestro.

(34) HERNANDEZ, Felisberto : Dedicatoria, en Filosofía del gangster. Primeras invenciones, p.110

(35) HERNANDEZ, Felisberto : Juan Méndez..., ob.cit., p. 120

(36) *Ibíd.*, p.118

(37) *Ibíd.*, p.118-119

(38) HERNANDEZ, Felisberto : Tal vez un movimiento, en Primeras invenciones, p.147

(39) *Ibíd.*, p.148

(40) *Ibíd.*, subrayado nuestro.

159

PARTE II

SEGUNDA EPOCA :

EL CICLO REMEMORATIVO ( 1942 - 1944 )



### Introducción

El segundo periodo literario de Felisberto Hernández se caracteriza por su intensificación de esta actividad y su lento abandono, que será progresivo, de la música. Forzando los límites del relato novelesco, compone en esta época sus tres relatos más extensos: Por los tiempos de Clemente Colling (1942), El caballo perdido (1943), y Tierras de la memoria. Con respecto a esta última, se la ha fechado en 1944, teniendo en cuenta los fragmentos dados a conocer en diferentes revistas. ( 1 )

También pertenecen a este segundo período Manos equivocadas, intento epistolar de novela, los fragmentos de: Filosofía del ganster dados a conocer en la revista Hiperión, y el cuento Las dos historias, incluido en el volumen Nadie encendía las lámparas. ( 2 )

Angel Rama propone la denominación de "ciclo de la memoria" al conjunto compuesto por estos tres relatos, que podrían ser considerados novelas cortas, dada su extensión. Ello obedece al hecho de que se complementan, constituyendo "el esfuerzo más sostenido y original de las letras uruguayas para develar los mecanismos del recuerdo". ( 3 )

Pero, si bien una lectura hedonística permite la recreación del universo de la infancia, el autor articula los distintos episodios y seres de la evocación mediante la mostración de los mecanismos mentales que concita el recuerdo. No se trata simplemente de transmitir la visión infantil: ésta no constituye sino un ángulo de incidencia para rememorar. Junto a ella está la visión adulta entremezclándose con la del niño, lo que proporciona no solamente el registro de las vivencias, sino también una indagación acer-

ca de su índole. El autor retendrá del niño la inclinación a violar secretos, su sensualidad despierta junto a la desconfianza de las explicaciones racionales, en las que se asientan los valores sumisamente aceptados por la sociedad.

Los tres relatos tienen en común el hecho, entonces, de que el protagonista es el narrador. O, mejor dicho, el narrador cuenta episodios que tienen que ver con su propia infancia. En torno al niño aparecen los miembros de su familia y, muy especialmente, sus maestros. Son éstos -especialmente, Colling y Celina- figuras descollantes en el universo representado. Se convierten en núcleos narrativos de acción y de observación, constituyéndose en modelos intensamente observados y sometidos a la perspectiva del narrador.

Estos relatos trasuntan el medio social en el que creció el autor. Se trata de una baja clase media que, aunque ajena a la cultura, colinda con ella a través de sus aspiraciones confusas y de su cursilería. En el interior de salones en los que nunca falta un piano, los muebles llevan fundas, los sombreros tules, se ofrecen representaciones a cargo de los niños. La preocupación educativa de este medio social se canaliza a través de maestros del barrio y hasta se componen nocturnos como el evocado en Clemente Colling, compuesto por "Elnene":

"Soñé una noche que me decías  
Con voz velada por la emoción  
Tuya es mi alma, tuya es mi vida,  
Tuyo es entero mi corazón." (4)

De esta manera surge un panorama de la vida privada de

ese sector social, destacándose del conjunto las tres "longevas" de la calle Gil, Petrona, Colling, Celina. En el acercamiento a se res y ambiente el narrador ponderará, sin embargo, la amplitud y variedad de los matices que hacen a la experiencia viva. Aparecerán irregularidades en el comportamiento, actitudes extravagantes, contradicciones, no enteramente reducibles a racionalidad, a inteligibilidad. Hay un respeto por lo oscuro, por lo caprichoso, por lo que no se alcanza a comprender enteramente, que recuerda las postulaciones de Carlos Vaz Ferreira en su Lógica viva. ( 5 ) De es te modo, los relatos se inclinarán progresivamente hacia lo agudamente individual, hacia los matices subjetivos de la personalidad: es que lo vivo, para Felisberto Hernández, posee misterio. Y no só lo lo vivo, sino también lo inerte.

En esta ponderación de lo subjetivo, el elemento pulsio- nal emergerá en la alianza de la memoria con la imaginación. Así, dará forma estética a las pulsiones que brotan del pasado reclamando su actualización. Es decir, los tres relatos del segundo período son, en síntesis, tentativas de trasuntar estéticamente las vivencias, cargadas de afectividad, de la infancia lejana.

Nuestro análisis tendrá en cuenta, de manera preponderante, la temporalidad. A partir de ella trataremos de explicitar el sentido de lo narrado en el nivel en el que, obviamente, se articulan temática y estructuralmente los recuerdos: el tiempo del relato. Los espacios, correlatos de la temporalidad, son el soporte necesario a las acciones de los personajes. Pero acciones y espacio son subsumidos por el factor temporal, factor estructurante de lo narrado.

Los espacios tienen que ver con el tipo de imagen impe-

rante: se presentan en una gradación que va desde la vivienda doméstica al espacio ideal de la conciencia. Este último se abrirá en El caballo perdido con la instrumentación de un "teatro del recuerdo", metafórico.

La probable perspectiva realista que pudieran haber seguido estos relatos, se quiebra por la inclusión de un programa singular, formulado en Por los tiempos de Clemente Colling. Consistirá en escribir no sólo sobre lo que se sabe, sino también acerca de "lo otro": lo oscuro, lo impenetrable, lo desconocido.

En El caballo perdido la narración sufrirá un corte intempestivo al promediar el relato: el narrador quedará "detenido", críticamente incapacitado para continuar con ella. La crisis de la escritura ha de abrirse, entonces, a una meta-narración, que vuelve de otro modo sobre lo recordado. Ese otro modo consistirá, en lo esencial, en no intentar dar apariencia de decurso a las imágenes del recuerdo. Por el contrario, para serles fiel, el narrador deberá registrarlas tal y como se presentan, como "en la nebulosidad de un sueño".

## Capítulo 1 - Por los tiempos de Clemente Colling

### 1.1 - La temporalidad del enunciado

La base argumental de Por los Tiempos de Clemente Colling es la siguiente:

El escritor, presentándose en el momento de escribir la historia recordada, acaecida durante su niñez y adolescencia, nos informa acerca de su voluntad de narrar la historia de Clemente Colling, su maestro de música ciego. Lo que se va a narrar tiene, entonces, dos protagonistas: el maestro y el niño de la historia. Lo concerniente a Colling abarca desde el momento en que éste traba re

lación con el niño hasta su separación, que tiene lugar cuando Colling se marcha obligado por la mudanza de la familia de aquél, a los suburbios de la ciudad. El maestro ciego fallecerá en un hospital durante la ausencia de su discípulo.

Pero la vida de Colling, anterior a su relación con el niño de la historia, surge de su propio relato y de algunos comentarios producidos por personas que tenían conocimiento de alguno que otro dato. Del mismo modo, los sucesos posteriores a la despedida y partida de ambos protagonistas, le son proporcionados al que ya es adolescente -puesto que ya han transcurrido varios años desde su primer contacto-, por los miembros de su familia.

Sin embargo, el escritor que cuenta la historia, y que se presenta en la ficción como un adulto, no sigue una trayectoria lineal en la presentación de la historia, o, mejor dicho, no estrictamente lineal. Al narrar acerca de sus propios recuerdos, estos presentan una textura heterogénea, de continua apertura hacia numerosas ramificaciones.

El escritor va a dar a un territorio de cuya independencia y autonomía intenta dar cuenta en el relato. Los recuerdos no sólo no se ordenan de una manera lineal, sino que su orden en el tiempo es violentado frecuentemente por la superposición o confluencia de los diferentes episodios. La historia de Colling se retrasa, tarda en llegar; y, posteriormente, una vez iniciada, es invadida por otros personajes y situaciones, que la interpolan. El narrador acaba por registrar las rupturas, superposiciones, confluencias e interpolaciones, porque dada la violencia con que las imágenes se presentan en el flujo de la memoria, procede a registrar su movimiento del modo más fiel de que es capaz.

Se inicia, pues, una suerte de saga de los recuerdos cuya base argumental reconstruimos aquí para facilitar la comprensión del desarrollo del relato. Pero si bien la narración sigue un desenvolvimiento progresivo, su linealidad no sólo aparece rota por los frecuentes retrocesos e inserciones de otros episodios, si no que además llegará a cuestionarse su veracidad, impugnándosela, como veremos.

Los sucesos, pues, tal como aparecen en el texto, siguen un orden diferente al de la fábula, es decir, al orden de los sucesos tal y como acaecieron en el tiempo. Este ordenamiento diferenciado que determina la especificidad del texto en lo que hace a la temporalidad, es la trama o intriga, el tejido de los acontecimientos como son elaborados por el narrador y presentados al lector.

El orden de la trama es el orden propio del tiempo de la escritura y del tiempo de la lectura. La linealidad de la fábula resulta de la reconstrucción analítica del tiempo de la historia, y nos sirve para determinar, como dijimos, el desarrollo de los acontecimientos. Los conceptos de fábula y de intriga fueron formulados por los teóricos del formalismo ruso. Es especial, Viktor Šklovski, quien en Teoría de la prosa establece esta diferenciación entre el orden del relato y la temporalidad a la que éste alude, reconstruída. Pero también Tomasevski utilizó estos conceptos, puntualizando que la fábula es la relación de sucesos que derivan los unos de los otros, en tanto que la intriga o trama refleja la distribución en construcción estética de esos sucesos, es decir, un orden artístico elaborado para su exposición. (6 )

Ambos conceptos nos permitirán examinar estructuralmente la temporalidad de Por los tiempos de Clemente Colling, poniendo

do de relieve la especificidad de su organización.

1.1.1 - La trama y la fábula

Comenzaremos señalando la organización del texto, tal y como aparece dispuesto antes los ojos del lector.

Consta de diecinueve apartados sin numerar, separados entre sí por espacios en blanco. Para facilitar su localización en el texto, los hemos numerado siguiendo la nomenclatura arábiga, lo que nos permite, al mismo tiempo, delimitar estructuralmente las secuencias del relato.

El apartado 1- introduce la historia e inicia el relato de la saga de los recuerdos. Por su aparición imprevista, la reflexión que suscitan se detiene a considerar su dinámica en el seno del flujo memorial. La particularidad narrativa está en el tratamiento que se les da: los recuerdos resumen haces de significaciones múltiples; se comportan como personajes.

El apartado 2- refiere el recorrido del tranvía 42, que ha tenido lugar en un pasado inmediato. Su funcionalidad es la de presentar panorámicamente el escenario de los sucesos del relato, presentación cuya dinamicidad se obtiene por la movilidad del vehículo, en el que viaja el propio narrador de la historia. El uso del presente del indicativo tiende a mostrar la contemporaneidad de lo narrado. Así, se contrasta el espacio observado con el aspecto que ofreciera en los tiempos de la infancia que se va a rememorar.

El apartado 3- introduce a "la familia por quien conocí a Colling". El trayecto imaginario del 42 culmina al llegar a casa de "las longevas", pasando a narrar a continuación los episodios que les conciernen, los que se continúan en el apartado 4-.

- 167 -

En el apartado 5- se trata acerca de Petrona, al igual que en el 6-.

En el apartado 7- se cumplimenta la presentación de Colling al personaje-narrador.

Desde el apartado 8- hasta el 11- se narra la historia de Colling, que se interrumpe en el siguiente.

En los apartados 12- y 13- se presenta el taller del escritor, es decir, el escenario desde el que se escribe. Retoma el discurso introductorio del apartado 1- y su inclusión es esencial en la consideración estructural global del relato.

En el apartado 14- se retoma la historia de Colling, que se continúa hasta finalizar.

El apartado 19- concluye la historia de Colling. El relato se cierra con la reaparición de una de "las longevas".

Sintetizando:

1- Introducción: se inicia  
la saga de los recuerdos.

2- Recorrido del "42"

3- y 4- Las "longevas".

5- y 6- Petrona

7- 8- 9- 10- y 11- Clemente Colling.

12- y 13- Taller del escritor.

14- 15- 16- 17- 18- y 19- Clemente Colling.

En esta síntesis del orden del relato hemos sustantivado el proceso teniendo en cuenta la índole del mismo. Es decir, he



mos destacado en cada uno de los apartados al personaje en torno al cual se discurre, el que centra la atención del lector. Esto se justifica plenamente por cuanto, como veremos al considerar la fábula, en el relato impera la figura recordada sobre el orden de los acontecimientos. Solamente la historia de Colling alcanza lo que puede llamarse en rigor proceso; en tanto que Petrona y las longevas pertenecen a un orden doméstico, en el que los avatares no tienen mayor significación.

Todo el relato se estructura mediante la alternancia de la narración propiamente dicha (relato de lo que pasó) y el comentario. Este comentario no sólo gana el primer plano del discurso, sino que en la estructura global del relato puede localizarse (además de su permanente aparición en todos los apartados) al comienzo, al promediar la narración y al final. Proviene de lo que hemos denominado el taller del escritor, y es emitido por el narrador, quien no oculta su presencia. Todo lo contrario, su exhibición ocurre sin tapujos, se sitúa en las puntas y en el centro del relato, en el vértice estructural del mismo. Esto nos lleva a considerar en su conjunto la deliberación en torno al arte de componer que, recaiga en la música o en la escritura, integra el orbe narrativo, presidiéndolo.

El orden de lo narrado sigue en general la linealidad temporal, aun cuando sufra algunas rupturas y transgresiones. El corte más notorio está, obviamente, en la aparición del taller del escritor al promediar la narración, lo que, como dijimos, acentúa el carácter de relato en proceso de hacerse. Esto lleva a considerar la temporalidad del relato en una tercera dimensión, distinta de la bipartición intriga/fábula. Si bien correspondiente al tratamiento estético de los hechos y, es, por lo tanto, relevante al ni-

vel de la intriga, el relato en proceso de hacerse nos remite a un tiempo específico: el de la escritura.

El tratamiento de Petrona en segundo término (primero a parecen "las longevas") violenta la temporalidad lineal, ya que Pe trona está ligada al orden familiar desde antes de nacer el niño que protagoniza la historia. No obstante lo cual, como "las longevas" integran una familia que cultiva la amistad de la suya, la prioridad temporal puede discutirse. De todos modos, es importante destacar que si "las longevas" aparecen en primer término, ello se debe a necesidades estéticas: ellas inician y cierran la saga de los recuerdos.

Como decíamos más arriba, la fábula consiste en la expo sición de los sucesos tal y como acaecieron en el tiempo. En Por los tiempos de Clemente Colling ese orden es el siguiente:

- a - Iniciación del niño en el aprendizaje musical
- b - Aprendizaje con Colling
- c - Relación con Colling
- d - Separación

Integran a- los hechos relativos a la resolución de los progenitores de proporcionarle una educación musical, el contacto con el sobrino de "las longevas" (Elnene), quien como músico despierta el interés y la sensibilidad del niño. El contacto con Elnene supone una suerte de iniciación: "Para mí fue una impresión extraordinaria. Por él tuve la iniciación en la música clásica", dirá. Y agregará enseguida: "....hacía algo muy próximo a mi comprensión, a mi vida y a una predilección en que los dos nos encontrá- bamos de acuerdo". ( 7 )

Por su condición de músico y de ciego, Elnene constituye una suerte de anticipo de la presencia de Colling. Este primer contacto del niño con la música se cumple en casa de "las longevas", recortándose sobre el fondo familiar.

En b- y en c- entran las clases que el maestro imparte al discípulo y la relación personal que se entabla entre ellos, el proceso de internalización del modelo educativo y de las circunstancias que lo constituyen. Es la parte importante de la historia y adquiere mayor extensión y un tratamiento más intensivo. En lo que hace a la separación (d-), ella tiene lugar hacia el final del relato.

El tejido funcional que sostiene a la fábula es muy sencillo. Las secuencias que constituyen el armazón del relato se ordenan en torno a tres funciones nucleares o cardinales, según la terminología de Roland Barthes. (8) Esas funciones son: a' Conocimiento, b' Relación y c' Separación.

a' Conocimiento -de Clemente Colling- (concierto de Colling)

b' Relación -con Colling-

- clases de armonía
- integración de Colling en el ámbito familiar
- visita al conventillo
- mudanza de Colling a la casa del niño

c' Separación -de los protagonistas-

- partida -del adolescente hacia una "ciudad"-
- partida -de Colling hacia otra casa y hacia su muerte, acaecida al poco tiempo en el hospital-

La fábula muestra, entonces, que la figura de Colling es el vértice de la significación del relato. El fuerte influjo del maestro sobre el niño hace a las funciones nucleares. Los episodios domésticos, que tienen como vértice a Petrona, y las tertulias con las tres hermanas solteras y su sobrino ciego, quedan subsumidos funcionalmente en la historia de Colling. Es decir, se integran en ella como funciones de relleno o catálisis, que coadyuvan en la consecución de un proyecto humano. ( 9 )

Así, las tertulias en casa de "las longevas" se cumplimentan con anterioridad a la aparición de Colling e integran la función a'. En lo que concierne a Petrona, aparece en un tiempo anterior, y también ingresa a la historia de Colling cuando éste se muda a la casa familiar; allí departe con él y se encarga de su asistencia.

Desde la separación hasta el tiempo del presente del relato, hay un lapso no evocado, no reflejado en la ficción. El tiempo evocador de la infancia y de la adolescencia concluye, pues, con la desaparición del organista ciego. Hay, por otra parte, un tiempo inmediatamente anterior al de la escritura: corresponde al recorrido practicado por el protagonista en el tranvía, cuya funcionalidad es la de mostrarnos el aspecto nuevo de los viejos lugares, del escenario de los acontecimientos que va a evocar. Constituye una invectiva contra "lo nuevo", que se impone por sobre la vieja manera de vivir.

Junto a lo enunciado se introduce en el relato una peculiaridad que hace a la enunciación: ella consiste en el anuncio del programa narrativo del escritor. Al situarse ante su propia memoria, el narrador espera el flujo y, ya frente a la avalancha, advierte su desorden. Junto a los hechos que corresponden estricta-

mente a la historia del maestro ciego, aparecen otros de cuya vitalidad da noticias porque acuden con tanta fuerza que su presencia se impone:

"No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieron mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quién conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la hilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos." (10)

Esta suerte de autonomía de los recuerdos, su actitud para emerger del pasado y reclamar su incorporación a la realidad textual, recuerda los seis personajes en busca de autor, de Luigi Pirandello. (11) El estallido formal que se traduce en la descomposición de los elementos que conforman la escena dramática, parten de la tesis de la dualidad de la persona y la imposibilidad de llegar al yo esencial. La mención explícita del dramaturgo italiano y de su obra aquí citada, tiene lugar en un texto temprano de Felisberto Hernández: El fray. (12)

La novedad en el escritor uruguayo consistirá en la obtención del estallido de las formas, mediante la concretización de lo abstracto. Así, vimos en El vapor cómo el silencio y la angustia adquieren existencia concreta, particularizándose y hasta adquiriendo atributos y capacidades propios de lo humano. Otro tanto ocurre aquí con los recuerdos, los que, en las zonas de la mente en las cuales se practica la indagación rememorativa, adquieren corporeidad y se manifiestan. Los recuerdos se comportan como persona-

jes. La autonomía de los elementos formales ha sido advertida recientemente por Ana María Barrenechea, quien ve en el movimiento relacional de disyunciones y de conjunciones que caracteriza globalmente a la narrativa hernandiana, la transformación de esos elementos en actantes. (13)

En efecto, el concepto de actante, tal y como ha sido postulado por Algirdas Julien Greimas, abarca no sólo a los personajes sujetos de las acciones sino también a los seres inanimados. En la formulación de los actantes, Greimas tiene en cuenta a las funciones y no a los atributos de los personajes, estudiando esas funciones en las "esferas de acción" en las que se manifiestan. Interesa, desde este punto de vista, los personajes-funciones en la medida en que cumplimentan "papeles representados por las palabras", habida cuenta de que los actores pueden variar, pero no la distribución de los papeles. Los actantes, que son clases de actores, gozan de un estatuto metalingüístico en relación a estos, y su reunión es suficiente para dar cuenta de la organización de un microuniverso narrativo. (14)

La autonomía de los recuerdos en Por los tiempos de Clemente Colling, los muestra capaces de intercambiar papeles y de establecer entre ellos relaciones complejas, al margen de la conciencia vigilante:

"Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos.  
Y además reclaman la atención algunos muy tontos.  
Y todavía no sé si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos; o qué significados o qué reflejos se cambian entre ellos. Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia

cia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera." (15)

Los recuerdos habitan un pasado que el personaje-narrador, en su carácter de protagonista de otro tiempo y de narrador en el presente, va no sólo a atender sino a explorar. La lógica que le permita enlazar a unos recuerdos con otros, será débil. Los recuerdos, tal y como se le aparecen en el acto de rememorar, son hilos delgados, frágiles como la nebulosidad del sueño.

La memoria, no obstante, dicta el orden de los acontecimientos: el narrador cree saber cómo fueron vividos por el protagonista. Pero de ese saber difiere notablemente la cadena de imágenes de la memoria, las que se asocian con una libertad, similar a la que tiene lugar en los procesos oníricos. De allí la configuración estética del relato, y la dubitación del narrador, que terminará por hacer eclosión hacia el final -apartados -12 y -13-, cuando se interrogue acerca de la fidelidad a lo narrado.

Es decir, los sucesos que se rememoran acaecieron en el pasado lejano. Al querer dar cuenta de ello, el narrador advierte cómo se presentan esos sucesos en la mente, arrastrados por el flujo memorial. De esa presentación, de su desorden, comienza a dar noticia este relato, pero ello habrá de continuar en El caballo perdido. Habrían, pues, dos historias potenciales o dos modos diferentes de historiar lo acontecido: mediante la estricta ordenación cronológica y lógica, tomando en consideración la causalidad que vincula a los hechos; o bien, registrando el flujo memorial en su especial desorden, productor de un orden diferente en la ficción.

Esta actitud narrativa aparece especialmente indicada al comienzo del relato que comentamos:

"Además, tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es acaso fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades." (16)

Esta declaración acerca de la oscuridad y de la impenetrabilidad de las cosas, en sentido genérico, culmina en la formulación de un programa narrativo:

"Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro." (17)

La escritura de "lo otro", de lo que no se conoce bien, de lo impenetrable, es decir, de lo misterioso, determina la no coincidencia del tiempo de la fábula con el de la trama, por una parte. Pero también hace a la existencia de un tercer tiempo del relato. Así, como lo hemos visto, la trama comenzará narrando otros episodios que "quieren entrar" en la historia de Clemente Colling, aún cuando no tengan mucho que ver con ella. Y. permitirá la reaparición de una de las tres solteras, una vez finalizada la historia del maestro ciego. También llevará a la reflexión sobre lo narrado, y en ello se fundamenta la inclusión del taller del escritor al promediar el relato.

#### 1.1.2 - Las habitantes de la calle Gil

La historia de Colling se inscribe en el marco de una época, y esa época emerge por detrás y en los intersticios del re



lato. Adquiere su concreción fundamental en torno a las tres solteras, a las que el narrador llama "las longevas", atendiendo a su avanzada edad. Esta época presenta pequeños avatares de un tiempo moroso, que avanza débilmente en su reiterada monotonía.

La historia de "las longevas" ya ha tenido lugar en el pasado, y el recuerdo que las convoca sitúa su enfoque en la senectud de las tres hermanas solteras. Estructurada en torno al ámbito doméstico, casi puede decirse que no tiene historia. Los hechos constituyen una serie de tertulias en las que se departe amablemente, se escucha a su sobrino ciego, Elnene, ejecutar al piano su "nocturno", y los niños representan obras escénicas. La reiteración de estas tertulias, la repetición del ritual practicado por las tres hermanas solteras y su sobrino ciego, muestra su vida sin relieve. Su historia sin pruebas, sin hazañas, su mero transcurrir en la vieja casona de la calle Gil. Los hechos, propiamente tales, emergen desde un pasado cuyas líneas no alcanzan a dibujarse. Fragmentariamente, apenas dan cuenta de la situación presente y casi no ofrecen testimonio sobre la vida de las tres solteras. Tal vez por esta insuficiencia, por esta ausencia de avatares, "las longevas" han complicado sus rituales domésticos y su apariencia, cargándolos de detalles que los vuelven extravagantes:

"....encima de la cabeza otra gran amplitud como un gran sombrero, pero este montón estaba hecho con el mismo pelo que salía de la cabeza -o mitad pelo propio y mitad pelo comprado; el seno también solía ser de medio y medio-. Encima del pelo iba el verdadero sombrero, generalmente inmenso; y encima del sombrero, plumas.... ....Los som-

breros también solían cargar frutas, creo que uvas, y eran sujetas con pinchos larguísimos que tenían una gran cabeza de metal o piedras vistosas de carey. Los pinchos cruzaban todo el peinado, el sombrero -con flores, frutas o lo que fuera- y volvían a aparecer del otro lado sobrándoles largos pedazos que terminaban en puntas agresivas. Desde el ala del sombrero hasta el cuello, y a manera de mosquitero, un tul muy estirado, que dejaba tras él y en penumbra provocadora y atrayente, la cara, que a su vez estaba cubierta de polvos. Ese conjunto era una aparición fantástica, en la que el espectador podía detener un buen rato su contemplación." (18)

La vejez de "las longevas" y la extravagancia con que llenan sus vidas puede verse, asimismo, en los recintos, un tanto secretos, que constituyen sus habitaciones: una muñeca "alta y delgada como ellas" -es decir, una suerte de eco o de prolongación suya-, había pertenecido a una sobrina suya, muerta hace tiempo. Por esta razón no permiten que nadie la toque, lo que la convierte en objeto sagrado de un culto doméstico. También guardan celosamente al loro disecado, otrora vivo, "...aquel totem familiar, a quien ellas hablaban como si estuviera vivo". Existe una anciana, octogenaria y paralítica, que transcurre su estar en la casona; un hijo suyo se había matado, otro enloqueció e intentó dar muerte a su progenitora en el curso de un arretrato furioso.

Hasta en las respuestas de las "chucherías", que "contestaban" a las tablas cimbronas de las habitaciones, se advierte

una atmósfera vacía de acontecimientos. Lo que allí ocurre es in -  
significante: el tiempo se almacena en recipientes que acusan un  
pasado omnipresente. Y un ahora que es su prolongación, su eco. Ha  
cía el fin de sus vidas, "las longevas" aparecen recortadas en una  
sucesividad sin relieve. Siempre ocurren las mismas cosas, sus va-  
riaciones se ejecutan en tono menor, sus gestos y actitudes tradu-  
cen la tranquila presencia que implica una permanencia en un estar  
casi sin tiempo, adonde el tiempo se acaba. Es que en ellas pervive,  
ya durmiéndose, el perfil del otro siglo a cuyo través el niño al -  
canza a vislumbrarlo: "Por esas tres longevas", dirá, yo alcancé a  
darle la mano a una gran parte del siglo pasado." (19)

En las tertulias que organizan el ritual de las visitas,  
los acontecimientos giran en torno a gestos obligados, convenciona-  
les. Muestran el modo habitual que siguen las familias del medio y  
de la época evocados, para relacionarse entre sí. No obstante lo  
cual, las tres hermanas de la calle Gil son, funcionalmente, más  
que un mero nexo que cumple la función de conectar al niño de la  
historia con el organista ciego. Su inclusión al final de la histo-  
ria, a través de una imagen deliberadamente extravagante, señala  
que su presencia connota la época descrita, el fondo que preside  
un pasado con su propio ritmo, con su manera peculiar de estar y de  
ser, expresada en formas en las que necesariamente subyace el es-  
píritu que las nutre:

"Y así el misterio de Colling llegó a ser un  
misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos  
hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido  
en los recuerdos. Y vuelve a venir en muchos ins-  
tantes y en formas inesperadas. Ahora recuerdo a

una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate." (20)

#### 1.1.3 - La historia de Colling

En el apartado 7- se introduce la figura de Clemente Colling, que como afirma el profesor José Pedro Díaz, tarda en hacer su aparición. (21) Como vimos al tratar acerca de la fábula, la historia de Colling es en realidad la historia que vincula al niño con su maestro ciego, bajo la especial evocación del primero, cuando han transcurrido veinte años, y ya es un escritor que aparece dado a la tarea de relatar su infancia.

Por lo tanto, es el punto de vista del niño de la historia el que retomará su relator. Los acontecimientos que la integran son aquellos comprendidos en las tres funciones cardinales o nucleares del relato: el primer contacto con Colling (Conocimiento), su relación con el maestro ciego, que no se reduce a una mera relación maestro-discípulo centrada en el mero aprendizaje, sino que alcanza la esfera de lo personal, con una fuerte introyección por parte del niño de la figura del maestro en tanto que modelo a seguir (Relación). Y en tercer lugar, las circunstancias que rodean a la separación de ambos (Separación).

Habiendo sido precedida por la narración que tiene como centro a las tres solteras y a Petrona en el ámbito familiar, la historia de Colling sufre una importante interrupción en el apartado 12-, y se retoma a partir del apartado 14-, continuando

hasta finalizar. En el último tramo tiene lugar la evaluación del significado profundo del maestro y la convergencia de los principales hilos de la narración.

El primer contacto del niño con su futuro maestro acaece durante la audición de "uno de los primeros conciertos que oía en mi vida". (22) Luego se produce la presentación en Las Piedras, en casa del cieguito. En el relato el orden es inverso, correspondiendo la presentación al apartado 7-, y la audición del concierto al 8-. Es decir, lo narrado en este último ha tenido lugar con anterioridad, y constituye, por lo tanto, una evocación retrospectiva del narrador.

En el apartado 9- el niño asiste a una conversación que mantienen entre sí los dos ciegos. Lo narrado se proyecta hacia la descripción de sus gestos, que lo sorprenden y deslumbran porque sus actitudes gestuales no parecen corresponder a su conversación. Resaltan las cualidades plásticas del conjunto, las formas, las manchas, los colores y reflejos, a medida que los dos hombres se sumergen en las sombras del atardecer. Con ello el relator pone en práctica lo que él mismo llamará su "inmensa lujuria de ver".

En el apartado 10- tiene lugar la primera lección de armonía que Colling imparte al niño. La particular organización de la clase consiste en que después de la lección, el maestro ejecuta una pieza musical al piano y refiere un cuento, generalmente evocador de su adolescencia. Ello permite una mayor información relativa a Colling, pero proporcionada a través del relato de éste (sin posibilidades de verificación). Luego, el narrador prosigue con lo acontecido en las sucesivas clases, como también la integración de Colling en la familia del niño, las comidas y las conversaciones.

Abundan los diálogos entre Colling y Petrona, recogidos sintéticamente por el narrador, que así amplía la información relativa a la vida y a la persona del maestro. NO obstante lo cual, esa información es puesta en duda, dada la inclinación a la fabulación que manifiesta Colling -correspondiente, quizás, al deseo de ocultar episodios frecuentemente mezquinos, cuando no sórdidos.

En el apartado 11- el comentario del narrador profundiza el sentimiento contradictorio del niño, quien no puede ocultarse la sordidez, "la sobrecarga de realidad amarga" que inunda la vida del maestro. En él coexisten, en efecto, su virtuosismo y el "misterio de su sabiduría", su extrema suciedad y su tortuosa apreciación de lo humano. (Colling desprecia a su propia madre, por haber sido ésta sólo una "vulgar" lavandera).

En el apartado 14- prosigue la historia, después de su interrupción y la consiguiente aparición del taller del escritor que corresponde al tiempo presente, el de la producción del relato. Tiene lugar entonces la visita del niño al conventillo en el que vivía Colling. Este, protegido por personalidades relevantes del medio, quienes preparan sus conciertos, les corresponde con su buena voluntad. El ciego imparte generosamente sus conocimientos, pues enseña gratuitamente a algunos sacerdotes de "la iglesia de Los Vascos", y aun imparte lecciones de historia a los niños de una familia vecina suya "que lo acompañaba de conventillo en conventillo", y eran, a la sazón, sus lazarillos.

En el apartado 15-, "mucho tiempo después -no sé cuánto ni las cosas que mientras tanto pasaron-", dirá, pero en ese tiempo el niño se transforma en un adolescente, la mañana "luminosa y límpida" creará la atmósfera bruscamente rota al producirse su en-

trada en la habitación de Colling. A su "formidable vaho", se le sumarán caóticamente muebles destartalados -"pedazos de un aparador, sillas sin esterillas y con alguna pata de menos y otros muebles ~~de~~ hechos"-, una lata vacía que Colling utiliza para escupir en ella, y la figura del maestro vestido de la cintura para arriba y el resto desnudo, a excepción de los pies cubiertos por medias y botines. La imagen de "tugurio" se completa con la aparición de "unos bichos que no sé si eran pulgas o chinches", que moran en la manta, la "frazada rosásea", con la que se cubre el maestro. (23) Este apartado incluye una anécdota relatada por Colling, según la cual éste habría "vencido" en París a Charles Camille Saint-Saëns, célebre músico y compositor francés (1835-1921), fundador de la sociedad nacional de música. El encuentro habría consistido en un duelo de improvisaciones sobre temas de autores conocidos y reputados, y culminado con la apabullante victoria de Colling, quien sería el único que habría derrotado a Saint-Saëns por su extraordinaria capacidad para la improvisación, sustentada en su inmensa erudición musical.

El apartado 16- relata la caminata de ambos hacia la casa del adolescente, y todo él está ocupado por las densas reflexiones en torno a Colling, su verdad, su misterio, los múltiples "tropezones" que ocasionan "pensamientos incómodos", que dificultan y retardan su apreciación cabal de la situación. Debe entonces perseguir, "correr detrás de las palabras" de Colling, quien sigue narrando sus anécdotas.

El apartado 17- continúa con el mismo tenor, examinando y enjuiciando a Colling quien se le aparece como un hombre que "tenía puesta una vida vieja y se sentía muy cómodo" (24). Advierte

su pereza, su indiferencia, su abulia, su abandono. En las sucesivas clases tiene ocasión de apreciar su extraordinaria memoria musical y sus extraños conocimientos: recibe de él las enseñanzas de "los modos chinos" de composición. Al conocer su extrema miseria, que lo obliga a enviar sus muebles destartados a depósito y a pernoctar en el "Ejército de Salvación", el adolescente promueve la ida de Colling a su casa. Es así como éste se traslada para vivir con la familia de su discípulo durante un tiempo indeterminado. Tiene lugar aquí el episodio en que el alumno lava los pies de su maestro, llenos de heridas y de llagas. Para sobreponerse a la situación, echa mano del humor: "La situación era tan extraña, que mi cabeza, para animarme, me pensaba cosas como en broma. Cuando me encontré que las uñas al alargarse se habían hecho una garra doblada hacia abajo, la cabeza se me puso a pensar esto: Tenía razón Darwin, el hombre desciende del mono." (25)

El apartado 18- narra la estancia de Colling en casa del niño. Se da aquí la exposición de una de las constantes temáticas de Felisberto Hernández: el crecimiento desmesurado de unos aspectos de la personalidad en desmedro de otros. Colling habría permitido que su "facilidad para improvisar y para memorizar", avanza hasta "comerle la mayor parte de la cabeza y del alma", es decir, lo presenta como hipertrófico, casi teratológico. No obstante lo cual, aún pondera sus virtudes -"....le quedaba el organista y en eso era un maestro"- (26), y experimenta su presencia como "...un accidente, un privilegio de circunstancias no comprendidas del „todo".

En el apartado 19- , se narra un nuevo descubrimiento: Colling ha ideado un sistema de composición musical mediante la ins



cripción de "puntos" (se trata de un alfabeto para ciegos) en diferentes cajas de cerillas, en cada una de las cuales coloca una "Fórmula de armonía", correspondiente a música de cámara, de ópera, de instrumentistas, y sinfónica, con las cuales efectúa "extrañas combinaciones":

"....llegó a decirme: "¿Sabe una cosa?, que tienen razón Stravinski, Prokofieff, Ud. y todos los locos como Ud..". Antes había sido muy enemigo de ellos." (27)

Es decir, Colling es también un compositor que se abre a la modernidad musical, con sus profundas renovaciones consistentes en las continuas rupturas y transgresiones de los modos consagrados. Pero Colling aun va más allá, puesto que utiliza el alfabeto por él ideado para la composición de "novelas de apaches, que eran como las de Tit-Bits de aquí...." (28). Este aspecto de la semblanza de Colling lo muestra como un raro creador, experimentador de nuevas formas en las que ya no parece haber límites ni patrones que no sean los de la imaginación. La figura de Colling así descrita constituye una asombrosa prefiguración del último Felisberto Hernández: el escritor nos ha legado, entre sus escritos, un conjunto de textos escritos con un sistema taquigráfico de su invención, que permanece aún sin descifrar. (29)

Ello otorga la mayor veracidad a la afirmación del escritor, hecha al final del relato, de que si bien "el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado", sin embargo "desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos." (30). La figura de Colling alimenta, desde algún rincón de la memoria, la fantasía del escritor. Su misterio tiene "inesperados movimientos", subyace en la oscura complejidad de su

propia mente, estructurando, configurando en cierta medida la personalidad del escritor.

La familia del niño debe mudarse, por lo que se produce la separación. El adolescente debe partir rumbo "hacia otra ciudad lejana", y a su regreso recibe la noticia de la muerte de Colling "en el hospital Pasteur, a consecuencia de la bebida." (31)

1.1.4 - Lo viejo y lo nuevo: Recorrido del '42'

El viaje en tranvía, recorriendo la zona en la que se desarrollaron los acontecimientos del pasado, permite la reflexión sobre lo nuevo y lo viejo. Los tiempos modernos aparecen como sujetos de un belicismo feroz. Su agresividad se descarga en las quintas, a la sazón depositarias de los viejos tiempos. Son ellos, - convertidos en sujetos- los que rompen casas y matan árboles. Y canalizan sus impulsos en la construcción de casas pequeñas, mezquinas. Las viviendas son, pues, almacenes de tiempo. No sólo simbolizan o alegorizan diferentes épocas, sino que su interior posee la capacidad de albergar rituales y objetos que al animarse inauguran la posibilidad imaginativa de reproducir la circunstanciación epocal.

Los tiempos modernos triunfan al concretar modificaciones que producen "desproporciones antipáticas, pesadas y pretenciosas":

"En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora, muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas,

negocios amontonados, que amontonaban pequeñas mercaderías en sus puertas. A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un caprichoso mordisco, un pequeño tarascón cuadrado en uno de sus lados y la ha dejado dolorosamente incomprendible." (32)

El hiato temporal que separa el presente de la escritura de la época recordada -veinte años- marca la aparición de lo nuevo en desmedro de lo viejo. Es ese hiato el que la memoria intenta cubrir al internarse en los recuerdos. Queriendo despojarlos de huellas borrosas, el narrador los rescata del olvido, los vuelve tangibles, potencia su capacidad de adquirir corporeidad. Les otorga movimiento y lucha contra las resistencias del discurso para lograr la única corporeidad posible: la que les confiere la realidad textual. Los recuerdos adquieren vida, "poseen determinaciones propias", se los dota de una fuerza compensadora de la adversa realidad temporal que los ha vencido. Se transforman en entidades que pugnan por adquirir un contorno preciso; dotados de dinamicidad, las "relaciones" o "reflejos" que "intercambian entre ellos" producen la ilusión de desarrollo, de temporalidad. Los recuerdos viven una vida independiente, el tiempo los desconoce pero ellos "viven su vida secreta". Cada entidad, cada recuerdo, implica una protesta contra el orden nuevo en primera instancia. Y en última, contra el paso del tiempo y su enorme poder de destrucción. El paso del tiempo ha encarcelado los recuerdos. Los ha encorsetado en las múltiples cárceles de la memoria adonde yacen confinados. Pero como la voluntad recordante, abierta hacia ellos, ha decidido atenderlos, los recuerdos salen de sus reductos y se manifiestan. El voluntarioso flujo de la memoria permite que plasmen, al elaborar su

dibujo y su estructura vigorosa, el perfil de la época. El magma se ha moldeado. Sobre él podrá recortarse, enhiesta y nítida, la figura de Clemente Colling.

Algunos recuerdos ingresan en la historia para completarla, aumentando la riqueza de sus ramificaciones; otros aparecen instantáneamente, súbitamente iluminados por el fogonazo de una cámara pronta a disparar sobre ellos (flash-backs), y desaparecen sin insertarse en el entramado narrativo. Quedan flotando, como hilos terminales, aporéticos, encapsulados en las celdas sin retorno de la memoria. Hay, en efecto, episodios aparentemente desligados, cuya debilidad en el entramado narrativo los vuelve prescindibles a los fines de la historia. Tal el caso de la anécdota, aparentemente inmotivada, y recordada como al pasar, en la que cuenta la rotura de una botella de vino, cuando contaba ocho años de edad. El niño junta entonces los pedazos de vidrio y los lleva nuevamente a su casa, provocando con ello la hilaridad de su familia: "... me preguntaron para qué la había llevado, qué iba a hacer con ella," Pero el niño ignora el sentido de su acción: "... este sentido lógico, es todavía muy difícil para mí -todavía lo es- porque ni siquiera la llevé para comprobar que se había roto, puesto que me habrían creído lo mismo. En una palabra, no sé si la llevé para que la vieran o para qué. " (33)

No se sabe por qué, como tampoco se sabe la causa de la participación de los otros recuerdos en la historia de Colling. Es decir, participan lateralmente, integrando el programa de escribir sobre lo otro, lo que no se conoce, de testimoniar acerca de la emergencia pulsional de las imágenes del recuerdo. La inocencia es aparente, el no sé por qué de Por los tiempos de Clemente Colling,

a fuer de su iteración adquiere una relevancia que se convierte en significativa por su incidencia en el sentido general de lo narrado.

El paseo en el tranvía 42, que el narrador sitúa en un pasado inmediato, no precisado -"Hace poco volví a pasar por aquellos lugares."-, al par que denuncia la prepotencia de lo nuevo y efectúa el elogio de lo viejo, llena el relato de informaciones y de indicios. Es decir, satura el relato de funciones menores que tienden a representar una atmósfera, un clima determinado, y que constituyen la información suplementaria que cualifica lo narrado. Junto a la vista de las quintas con su forma nueva, aparecen las imágenes que recuerdan su viejo aspecto. La descripción enfatiza los aspectos que encierran otro modo de experimentar el tiempo, "...aquella cantidad de movimientos, esparcidos en aquella cantidad de tiempo", que definen la manera de ser y de estar propia del pasado evocado. (34)

Los recursos pictóricos y aun cinematográficos, permiten ofrecer la visión morosa de aquella época. Así una "pareja de viejas palmeras", que se balancean detrás de la mansión mutilada, aparecen moviendo "...significativamente sus grandes y melenudas cabezas lacias, como si fueran dos viejos y fieles servidores que comentaran la desgracia de sus amos venidos a menos." (35). Las plantas de hojas largas, las escalinatas de mármol que dan entrada a las casas de estilo decadente propias de la época, al prolongar su forma parecen prolongar el tiempo, pues en ellas reside un ritmo de desplazamiento moroso. La evocación de las divas del cine mudo aparece sometida a la misma perspectiva:

"Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir,

larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini.  
¡Y todo lo que hacían mientras subían un esca-  
lón! Hoy pensaríamos que habían sido tomadas  
con "ralentisseur";...." (36)

Lo nuevo, por su insolencia, acarrea "tristeza y pesimis-  
mo". Si bien lo nuevo es la constante fatal de lo humano, empaña  
el afecto para con lo viejo, ensucia "con una sustancia nueva, des-  
conocida, inesperadamente desagradable, como el gusto extraño que  
de pronto sentimos en un alimento adulterado." (37)

Lo nuevo, en síntesis, es el crecimiento de la urbe que  
relega al olvido los tiempos del señorío, del prestigio y la ele-  
gancia propias de la burguesía del siglo XIX. Lo nuevo es el pre-  
sente siglo, con sus aglomeraciones caóticas de edificios y de mul-  
titudes, de la sociedad de masas con su inestabilidad y con sus cá-  
nones de vida desenvolviéndose en una alteración continua. En la  
"majestad ofendida" de la casa decadente, por los "mordiscos" y "ta-  
rascones" del nuevo tiempo, late un espíritu ofendido que se refu-  
gia en ellos para significar su propia humillación. Hay un lamento  
por el tiempo perdido que testimonia la incomodidad del escritor  
con su presente. El deleite por las formas del estilo decadente de  
las quintas de la calle Suárez, implica una adhesión conciente y  
manifiesta hacia el pasado.

#### 1.2 - El tiempo de la escritura (tiempo de la enuncia- ción)

Al promediar el relato, apartados 11- y 12-, el narrador  
se presenta en el acto de escribir. Este discurso nos lleva a en-  
lazarlo al del comienzo de la historia, en el que nos informa acer-  
ca de la emergencia de los recuerdos, aquellos que acuden, "des-

prendiéndose de las telas que han hecho en los rincones de la infancia", desordenadamente ante su conciencia recordante.

La indicación concreta del espacio en el que se encuentra cuando escribe la historia, demarca un tiempo diferente, con sus propias características, distintas de los diferentes espacios en los que hasta ahora se ha localizado la narración. Sin embargo, el hecho de recordar y de escribir sobre lo recordado, diluye este mismo espacio en provecho del detallado marco ambiental que rodea a la lejana infancia:

"En este tiempo presente en que ahora vivo, aquellos recuerdos todas las mañanas son imprevisibles en su manera de ser distintas. Sin embargo, lo que es más distinto, el ánimo conque las vivo, la especial manera de sentir la vida cada mañana, la luz diferente con que el sol da sobre las cosas, las formas diferentes que pasan o se quedan, todo eso se me olvida." (38)

En el presente desde el que se recuerda, al cambiar el ánimo cambia la forma de los recuerdos. Se presentan de manera imprevisible porque el que recuerda lo hace de forma diferente cada vez:

"Al principio me sorprendían no solamente por el hecho de volver a vivir algo extraño del pasado sino porque los conceptuaba de nuevo con otra persona mía de estos tiempos." (39)

Extraña el hecho de no ser el mismo cada vez que recuerda: es como si el yo fuera varias personas, tantas como maneras de recordar existen. La identidad no es precisamente un conjunto de

rasgos que delatan homogeneidad; todo lo contrario, la vivencia es sustancialmente tiempo, es decir: mutación permanente. Y por ello el yo es también mutación permanente. No hay un yo, hay varios en la medida en que la conciencia entrega datos diferentes cada vez:

"Pero sin querer los debo haber recordado muchas veces más y en formas diferentes a las que supongo ahora; les debo haber echado por encima conceptos o velos o sustancias que los modificaran; los debo haber cambiado de posición, debo haber cambiado el primer golpe de vista, debo haber mirado unas cosas primero que otras en un orden distinto al de antes. Ni siquiera se han desteñido o desaparecido, pues muchos de los que llegan a la conciencia son obligados a ser concretos y claros." (40)

Con ello, el narrador reconoce que en el acto de recordar la conciencia interviene, no es simplemente una pantalla donde se refleja el pasado. Los "conceptos o velos" que pueden haber caído sobre los recuerdos, alterándolos, tienen su origen en la naturaleza cambiante de la propia conciencia.

El tiempo de la escritura instaúra, entonces, la dubitación. Se cuestiona, al par que la identidad de los recuerdos, la identidad del yo. Se reconoce al tiempo, en su irreversibilidad, como agente alterador de lo acontecido: El tiempo de escribir es otro tiempo, una suspensión, una sustracción de su productor a su propia circunstanciación, a las exigencias de su presente. El tiempo presente es un tiempo de durezas, de insatisfacción, y la escritura que quiere recuperar la infancia lejana se propone como un



aislamiento, un refugio que desoye los requerimientos que trae aparejados ese presente:

"....me siento aislado, robando ratos a ciertas penas. . "

" ..se me hacen incomprensibles los tiempos en que ahora vivo. He renunciado a la difícil conquista de saber, cómo era yo en aquellos tiempos y cómo soy ahora...." (41)

Sin duda, la importancia de estas reflexiones, está en el hecho de que ellas no quedan en el radio del extratexto, rodeando a la producción de la escritura, disimuladas, ocultas. Al ingresar a la narración, dan cuenta de la problemática tarea de recordar, testimonian el proceso, muestran claramente las condiciones que sostienen la elaboración del texto.

El tiempo de escribir, entonces, es un tiempo robado, se lo vive no sin culpas:

"....cuando pienso en los amigos que se me murieron y que yo sigo viviendo, me parece que este tiempo es robado y que lo tengo que vivir a escondidas " (42)

Luego adviene el traslado de culpas. Como en las numerosas ocasiones en que se fragmenta el yo, son las partes las responsables. El yo se refugia, se escapa de sí mismo, delegando ya sea en sus partes físicas (generalmente las manos y la cabeza) o en diversos estados de su propia conciencia, la producción de determinados hechos.

Por otra parte, los recuerdos adquieren la autonomía que destacamos al inicio de este capítulo. Por ello se comportan

como personajes, con una voluntad ajena a la de su productor:

"Algunos me deben haber engañado con audacia, con nuevos encantos, y hasta deben haber sido sustituidos con cosas que les han ocurrido a otros, cosas que yo he visto con predisposición especial y las he tomado como mías."(43)

La importancia de la mutación de la forma de los recuerdos es, a los fines narrativos, la de las posibilidades imaginativas que ella comporta. Porque si los recuerdos tienen forma cambiante, la fidelidad a lo recordado no es posible. La imaginación, otra vez, interviene activamente, determinando una crisis en la escritura. La narración, entonces, es puesta en duda, en la medida en que la exactitud de lo recordado desaparece:

"Pero ahora yo confundo las etapas, lo que he agregado; y hasta me jugaría nada menos que la cabeza con la más absoluta seguridad y buena fe; me jugaría, precisamente, la audacia de una nueva seguridad; ella se jugaría a sí misma sin ironía y con inocencia. ¿Yo habré sido realmente un adolescente, siempre e íntimamente tímido con Colling, o habré atropellado con esa rapidez con que los adolescentes se toman demasiada confianza a propósito de lo incognoscible? Precisamente, en aquellas alternativas en que tan rápidamente viajaba de un sentimiento a otro, cuando los matices de Colling se juntaban o se desbandaban vergonzosamente, se aseguraba más mi afectividad

hacia él aunque disminuyera el concepto?  
¿Qué cosas nuevas me presentaba él -y al  
mismo tiempo inventaba yo- para empezar  
de nuevo?(44)

Aquí interviene, entonces, la escritura de "lo otro", propuesta como escritura de lo que se desconoce. La duda problematiza la identidad del recordante y de lo recordado. Si antes (Parte I, 3.1) nos referimos a la dificultad de la escritura, otro tanto hemos de señalar aquí. Por la intervención de lo que no se sabe, los hechos se desdibujan. La conciencia no puede establecer nítidamente lo acontecido. Al rememorar, el narrador advierte la existencia de abismos laterales de la memoria, que se manifiesta apta, entonces, para ocultar zonas de cuya impenetrabilidad da cuenta el enunciador del relato.

### 1.3 - Las visiones del relato

Evidentemente, es un discurso predominantemente reflexivo el propio de una narración en la que sobresale el comentario. Esa reflexión, que no desdeña internarse en terreno metafísico al considerar el paso del tiempo, cuyas características esenciales son la irreversibilidad y la mutación, se encarna en una voz y se revela en una mirada.

Hay un personaje principal, el niño que aprendiera música con Colling, quien, ya adulto, presenta el material del relato, orientado por el flujo memorial. Se concentra sucesivamente en sus recuerdos, graduando, regulando su presentación. Pues bien, existe una manera específica, por la que ha de abordarse la consideración de ese material, lo que define la modalidad

narrativa elaborada a partir de un ángulo de enfoque, que se concreta en una visión determinada.

Al referirse al análisis del discurso literario, Tzvetan Todorov, en su Poética, así lo manifiesta: "...en literatura, nunca estamos ante acontecimientos o hechos brutos, sino ante acontecimientos presentados de determinada manera...Todos los aspectos de un objeto se determinan mediante la visión que de él es ofrecida." (45)

La visión, o punto de vista, o ángulo de enfoque de los hechos de la ficción, en la narrativa de Felisberto Hernández, presenta características peculiares. Ello es así, no sólo por la singularidad de la actitud de su personaje, sino porque el discurso se constituye analíticamente en torno a las posibilidades que comporta el hecho de la visión. Con la técnica analítica de los procesos que le es propia, al tiempo que configura esa visión, reflexiona sobre ella. Como estamos frente a un relato en el que el narrador es el personaje, se narra desde adentro y la visión que nos ofrece tiene que ver con su desempeño como personaje. Los demás personajes son imágenes reflejadas en su conciencia, pero él es precisamente esa conciencia. Esto lo coloca en un nivel diferente, pues no solamente nos entrega una mirada, sino que, además, es su voz la que escuchamos al practicar la operación de lectura. Y es su voz la que explora su conciencia, la que nos informa acerca de los otros, existentes en el recuerdo, como de sí mismo al ser recordado.

### 1.3.1 - El doble registro

Tenemos, pues, en este relato, una visión homogénea. Pero, sin embargo, debemos detenernos un poco más en ello. Si bien existe un narrador que nos habla de su propio relato, del tiempo

en el que lo escribe, y que se exhibe a sí mismo en el acto de escribir, ese narrador también se recuerda; recupera o intenta recuperar, en el relato, la mirada del niño de la historia.

Pero, si la mirada es la del niño, no lo es la voz. La voz pertenece a este otro, emisor de un relato cuyo enunciado se teje mediante la recuperación de sucesos enlazados en el tiempo. El que narra la historia, en otras palabras, no es el niño de la historia: Entre la mirada del niño y la voz del narrador existe una distancia, dada por el tiempo que ha transcurrido, distancia que intentará cubrir mediante el discurso. Puesto que la lectura no nos brinda la percepción directa de los acontecimientos, sino la percepción del que cuenta, reconocemos en este mediador al narrador desnudo. Es decir, apreciamos con claridad a esa figura fugitiva, capaz de adoptar las más diversas máscaras, que es el narrador de la historia.

El niño que asistía deslumbrado al descubrimiento del misterio, del prestigio de la música y de Clemente Colling, permanece mudo. El no es quien enuncia, él es el objeto que se refleja en la conciencia del narrador. El niño de la historia no es sino su personaje, aquél a quien acompaña y cuyo saber parece ser el mismo que el del narrador. Pero ello no es verdad. El narrador sabe más que el niño de la historia: sabe que ha pasado el tiempo, que Colling ya murió, que los otros personajes de la historia en su mayoría han desaparecido; que hay "amigos que se me murieron", y que pasan las nubes frente a su ventana del mismo modo que pasa el tiempo, inexorablemente. Prestarse a recordar y convertir el recuerdo en discurso, es el intento que ya se sabe fallido de antemano, de atrapar al tiempo que transcurre. Consuelo que le queda, y naturaleza del acto de escribir: conservar "la forma de los re-

cuerdos", ya que ello será "lo que quede del sentimiento de todos los días". Intentará, entonces, asir la forma de esos recuerdos y "lanzarlos al futuro", rescatar su esencia -la mirada del niño- para proyectarla, para luchar, escribiendo, contra el tiempo destructor.

Es la mirada del niño la que recorre las manifestaciones de los otros, la que los recupera en su misterio, la que expresa su entrañable asombro frente a los "secretos de las personas mayores". Envuelve los recuerdos y los entrega al narrador de la historia, recorta a los personajes en gestos, mediante su visión oblicua.

El narrador focaliza su atención en la mirada del niño porque esa es, claro está, la única manera de rescatar el tiempo de la infancia. Porque se trata de recuperar lo viejo, lo perdido, lo que ya no tiene que ver con estos tiempos en los que ahora vive.

A este procedimiento, que consiste en desdoblar al narrador y al personaje, aun cuando se los reúne bajo la misma identidad, se lo ha denominado doble registro. Sin duda, y como lo veníamos diciendo, la distancia entre uno y otro está dada por el tiempo transcurrido, en tanto la identidad asegura cierto apego del narrador al personaje. El doble registro es el procedimiento seguido por Marcel Proust, quien, como lo ha observado Oscar Tacca en Voces de la novela, "...no traduce el fluir de la conciencia en el instante de su desenvolvimiento, sino el resultado de un acendrado afán posterior de análisis y clasificación." (46)

Como lo hemos visto, en Por los tiempos de Clemente Colling están, por una parte, los acontecimientos ocurridos hace veinte años, y por otra, los que hacen a la situación que se vincula inmediatamente con la emisión del relato. El momento actual se

sitúa en relación de lejanía y de proximidad, al mismo tiempo, con los de la época recordada: Lejanía, en tanto su estricta localización temporal. Proximidad, por cuanto la recuperación a través del flujo memorial la actualiza; es decir, la memoria la trae al primer plano de la conciencia recordante. Es en el seno de este ejercicio de aproximación donde se producen los desplazamientos, las oscilaciones memoriales, las pérdidas y las fervientes y festejadas recuperaciones. Con ello el flujo memorial construye una zona de la conciencia que busca, porque la necesita para existir, para afirmarse, su espacialización. En esto tiene que ver con el monólogo interior, que también tiende a espacializar el flujo de la conciencia.

Pero, en tanto el monólogo interior o corriente de la conciencia se caracteriza por el libre fluir del contenido de esa conciencia, en el doble registro operan gradaciones y simetrías que delatan la presencia de una conciencia imaginante. Una conciencia que no se limita a la transcripción de los datos de la conciencia recordante, sino que reelabora lo recordado y lo distribuye estéticamente en el texto. (47)

En lo que hace a los otros personajes de la historia, prácticamente no dialogan. Ocasionalmente irrumpen en el escenario del relato para decir una frase, frase que jamás llega a convertirse en párrafo. (Tal vez esto se deba a que la visión del personaje narrador necesita permanecer constante, es decir, la homogeneidad de la visión le permite resaltar su particularísima índole: el relato será sobreabundado con los hallazgos del personaje.)

En su mayoría, los otros personajes conforman la misma esfera social. La mirada del narrador capta atributos delimitados

por el contexto y, más específicamente, la clase. Angel Rama ha señalado con precisión el estamento: es la baja clase media montevideana el referente al que alude el relato (y de toda la producción de Felisberto Hernández). (48). En esa captación de atributos, la mirada se manifiesta selectivamente. Y su selectividad recae muy especialmente en lo específicamente gestual: La risa de Petrona, las actitudes extravagantes de "las longevas", las rarezas de Colling adquieren un tratamiento intensivo:

"De pronto, en la penumbra, me sorprendía la mano de Colling puesta hacia abajo, con los dedos juntos como si fueran a espolvorear algo, como un cono invertido; después daba vuelta el cono, se llevaba la punta de los dedos a la boca y era que de adentro del cono salía un cigarrillo muy blanco: se veía en el momento que arrugaba el labio superior para colocárselo. Y no se podía dejar de ver cómo encendía el fósforo. A la primera bocanada de humo tosía y se llevaba la mano a la boca. Yo ya sabía de memoria cómo era su mano atajando la tos, cómo eran de gruesas las ligaduras negras que tenía al borde de las uñas, y todo esto estaba lleno de un inmenso encanto de ver...." (49)

Los gestos constituyen el relieve visible de un cuerpo social cuyo fondo no se revela. Pero la risa de Petrona es su respuesta a manifestaciones sociales a las que concurre "desde afuera". Petrona es una mujer ligada al ámbito doméstico. Como carece de instrucción, no tiene acceso a la comprensión del



hecho estético. Pero, sin embargo, su sensibilidad le permite captar algo de "lo otro": las actitudes de las personas superiores a ella por su conocimiento del arte, desde su perspectiva, se singularizan en su especial captación de lo que acontece. Es lo que el narrador llama su "sentimiento estético de la vida", ligándolo a su propia visión distraída y extrañada de lo real. Ello los convierte, como a "las longevas" por sus extravagancias, como a Colling por su ceguera y su marginalidad, en seres ex-céntricos en relación al todo social.

En efecto, Colling es un marginal aun cuando se convierta en el centro del espectáculo de los conciertos. Su soledad, su errancia, su ceguera, su poca limpieza, y la rareza de su talento, lo separan de la generalidad. Las rarezas de las tres hermanas solteras también las exponen llamativamente a la mirada del entorno. Precisamente, en contacto con "las longevas", el niño buscará por detrás de sus llamativas manifestaciones, o de manera lateral, otros aspectos no fácilmente advertibles a primera vista. Es necesario, para captar en lo real algo más que la apariencia superficial, atender no a lo que sobresale, sino, quizás, a lo nimio, a lo menos evidente.

Y es también marginal el personaje-narrador, en la medida en que frecuentemente está "en la luna", actúa con una lógica propia, se sumerge oblicuamente por entre los acontecimientos y tiene enormes dificultades para coordinar su pensamiento con su accionar.

En lo que hace a la proliferación de lo gestual, podemos efectuar otra precisión: el gesto denuncia la visión "desde afuera". Los personajes aparecen descriptos sin que se pueda

saber en qué situación se encuentran, y menos aún se puede conocer qué piensan cuando hacen esos gestos. Esto es parte de lo que se le niega al niño de la historia, y por lo tanto al narrador: la posibilidad de penetrar en las conciencias. A ello, a esa renuencia a dejarse conocer, se debe, en gran parte, la omnipresencia del misterio.

Resumiendo: integrándose en el procedimiento del doble registro de la visión, se dan de manera combinada las tres visiones posibles, de acuerdo a los estudios desarrollados por Jean Pouillon y Tzvetan Todorov. La visión "con", cuando la voz del narrador recoge lo que le entrega la mirada del personaje (coincidencia de la mirada y de la voz); la visión "por detrás", cuando el saber del narrador se muestra superior al del personaje; la visión "desde afuera", por la imposibilidad del niño de conocer lo que pasa en las conciencias de los otros personajes.

( 50 )

### 1.3 2 - La visión "al sesgo"

Al rememorar a las tres solteras cegatonas de la calle Gil, cuyas figuras descolocadas por su modo de comportarse y de vestirse evocan el estilo del siglo pasado, el narrador de Por los tiempos de Clemente Colling, hace una observación importante:

"En aquel tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas: los cuadros blanqueados del alambre del gallinero, los cuadritos blancos del tejido del cuello sujeto por ballenas, el

piso del patio de grandes losas blancas  
y negras y los almohadones de las camas." (51)

Posteriormente, tiene lugar la visita a la que el ni  
ño concurre, acompañado por su m adre. Luego de mencionar nueva  
mente las losas del patio, evocará el reflejo de las ventanillas  
del tranvía, que se cuelan en la penumbra de la sala de las visi  
tas en la casa de "las longevas". Tienen la forma de "cuadros  
iluminados", y su proyección se produce "un poco al sesgo" sobre  
el suelo, "y muy al sesgo" sobre la pared de la habitación.

La atención del niño al detenerse sobre lo inclina  
do, indica no solamente la dirección de la mirada en sentido la-  
to, sino también en sentido figurado. Mirar al sesgo, será con-  
siderar al entorno objetual y humano oblicuamente. Es decir,  
apartarse de los conceptos que la lógica convencional establece  
para delimitarlo y definirlo. De allí su protesta, su enconado  
fastidio hacia las "falsas síntesis" que esconden parte de la rea  
lidad, ocultándola. Tal ocurre con el ruido fuerte, característi-  
co que producen las tres hermanas al aspirar el aire por entre  
los dientes. El hecho no sólo no pasa desapercibido, sino que  
se impone como una suerte de definición de sus personas: Petrona  
las llama "las del chistido" lo que motiva el comentario airado  
del narrador. Lo que sobresale no es siempre lo importante, por  
lo que se le aparece necesario dejarlo de lado, y penetrar en la  
captación y en la comprensión de lo real abriéndose al misterio:

"Y si podía sobreponerme a ese ruido que  
cierta orfítica hace en algún lugar del  
pensamiento y que no deja sentir o no  
deja formarse otras ideas menos fáciles

de concretar; si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían." (52)

Esta visión determina, entonces, la captación de lo real no sometido a síntesis fáciles y superficiales. Abre en el conjunto zonas de misterio que bien pronto puede permanecer en estado larval, "en la penumbra" o en "el silencio", o bien en la captación sonora de la palabra hablada, cuya modulación no sólo comunica conceptos, sino que se manifiesta específica en su fonación. El misterio puede estar, entonces, "en ciertos giros, ritmos, o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad." (53)

Así, la anciana paralítica se le aparece con su cabeza y pañoleta blancas en contraste con la penumbra de la habitación, y el movimiento oscilante, "constante y regular de su cabeza", exalta una visión mecánica que no vacila en asimilar a un juguete de cuerda. Los ojos del cieguito, equiparados a los de un rumiante por el hecho de moverse continuamente fuera de sus órbitas. (54)

Las cosas colocadas "al sesgo", encarnan corporalmente, al materializarse como objetos, la dirección de la búsqueda. El deseo del personaje se moviliza hacia el encuentro de realidades que emergen una vez que se las despoja de la caracterización social habitual. Una vez liberadas de las "falsas síntesis",

de las "formas hechas del pensamiento", su aparición revela calidades ocultas merced a la puesta en práctica de una manera de mirar, de considerar, de valorar, de juzgar. Las cosas colocadas al sesgo canalizan una fuerza rectora de la realidad textual. Abren en el cuerpo del relato una dirección que se presenta como matriz de moldes a llenar. Alimentan un comentario que se expone a veces en primer plano, otras en sordina, que recae permanentemente sobre el accionar del relato. Esa permanencia del comentario coadyuva en la consecución de un objetivo que se perfila con nitidez: la narración se propone como una apasionada búsqueda del misterio.

Es este modo de considerar las cosas, lo que motiva la larga disquisición acerca de las posturas que adoptan los concurrentes a las veladas artísticas. Los gustadores del arte no pueden dejar de componer "poses" que se revelan "seductoras, sugestivas o atrayentes". En lo tocante al origen de esas posturas, el narrador especula acerca de su formación, remontándose conjeturalmente al primer contacto que tuvieran con el arte; imbuidos de solemnidad por su inmersión en lo "sublime", es probable que "se soñaran a sí mismos", creando entonces esas posturas, que son "los ritos o trajes espirituales para el oficio del arte". De allí en más, esos trajes espirituales se les habrían adherido, configurando el vestido prestigioso que simboliza un estado especial. Y, ya inconcientemente, proceden a vestirlo cada vez que se produce un nuevo contacto con él. (55)

La exposición digresiva que dirige la mirada del niño hacia las poses, constituye una parte significativa del comentario permanente de la narración. El personaje se presenta a sí mismo como extrañado. Los hechos propios y ajenos se le aparecen

como representados: hay una cuota de gestos que se convierten en señales de disgregación. En la medida en que esos gestos no se unen a la finalidad perseguida, en que se los destaca dejando a oscuras la causalidad que los provoca. Ya su recurrencia es significativa, y más aún lo es la hipótesis esbozada acerca del origen de su producción.

Es importante señalar que ese extrañamiento se declara explícitamente, y que aparece ligado a una angustia existencial que delata la presencia de un ser-en-el-mundo esencialmente descolocado. Durante su concurrencia al primer concierto de Colling, el niño se sumerge en "ese silencio de sueño que se hace antes del concierto y cuando falta mucho para empezar"; "el espíritu espera trabajando....casi como en el sueño....". En esta vigilia ensoñada, surge el sentimiento de "la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo". (56) Esta descolocación, que acentúa la actitud existencial del personaje, su percepción de la vida como instantes que experimentan una mutación continua, acarrea la consiguiente plasmación estética fragmentaria. Su preocupación por la representación y por la autenticidad, su rechazo de las "formas hechas del pensamiento", actúan como causales en relación a la búsqueda de "lo otro", al reconocimiento de lo oculto, de lo agazapado.

Lo que la visión al sesgo pone de manifiesto, es una voluntad de redescubrimiento del significado a partir de la observación de la forma. Como lo gestual es superficial, desde allí se profundiza la probable historia del gesto, el íntimo contacto del gesto naciente con su primer significado. El gesto es entonces una huella, cuyas motivaciones permanecen ocultas. En el retrato de

Colling es palpable este modo de considerar el asunto:

"Sé que en los primeros momentos empezaban a ser misterio detalles insignificantes, tal vez demasiado físicos, objetivos; pero eran tan extraños, tan desconocida la historia de aquellos movimientos!" ( 57)

De allí en más, el niño rehuirá los conceptos confirmados, buscando su propia conceptualización a partir de la apertura hacia el aspecto sensible, no intelectual, de las cosas. Por ello la exaltación de Petrona y su "sentimiento estético de la vida", en el que parece haber una energía sobrante, una "extraña forma temperamental", que impide conceptualizar fácilmente su especial comportamiento:

"Realmente era una persona muy equilibrada. (Aunque a veces, bajo las más grandes apariencias de equilibrio encontraríamos las locuras más sorprendentes o los misterios más inescrutables). Desde su equilibrio.... ....y sobre todo desde su misterio, observaba a los demás y descubría con gran facilidad, precisamente, la menor extravagancia a que una persona se hubiera entregado." (58)

Esta apertura peligrará seriamente frente a la comprobación del extremo abandono y la sordidez que informan algunos aspectos de Colling, ese "gustador habituado a una rara organización". Las alternativas que sufre lo que el mismo llama "mi ilusión por Colling", promueven una escritura muy peculiar: analógicamente la imagen de una isla es equiparada al "mal pensamiento",

dando cuenta, metafóricamente, del peligro de zozobra de su actitud abierta e ilusionada:

"Si aquel pensamiento hubiera sido un ser que quería llegar a una isla, mi ilusión inundaría la isla para ahogar aquel pensamiento. Y así como de pronto me encontraba con una isla, así de pronto hacía desaparecer al que quería llegar a ella. Pero cuando Colling se refería a la madre con desprecio, aquel ser de la isla hacía inesperada y desesperadamente por la vida." (59)

La "visión al sesgo" es una metáfora que remite a un generador, la escritura de "lo otro", en la medida en que señala la dirección que sigue la mirada para escribir sobre ello. Puesto que es necesario, para ser fiel al niño de la historia, registrar su libertad de aprehensión, esa visión desdeña los conceptos ya hechos y procura la formación de los propios a partir de la conservación de su riqueza sensible. El concepto será entonces el resultado de un largo proceso de observación, que reconoce una premisa básica: la omnipresencia del misterio.

Si misterio y concepto no se pudieran conciliar, la opción del narrador estaría a favor del primero. El edificio conceptual se vendría inevitablemente abajo porque el misterio rige la captación sensible del entorno. Y esa sensibilidad es prioritaria: en el sistema de Felisberto Hernández, el conocimiento sensible precede al conocimiento racional y lo condiciona enteramente.

### 1.3.3 - La "lujuria de ver"

La exaltación de lo visual y de lo gestual culmina en



una escena en la que los dos ciegos, Colling y "Elnene", conversan largamente a propósito de temas y procedimientos artísticos, en tanto las sombras de la noche se echan sobre ellos. (apartado 9-) La ceguera de los dos hombres condiciona especialmente la producción de sus gestos; determina, por ejemplo, que no se coloquen frente a frente sino de costado, "como si miraran con las orejas":

"....pero el que emitía las palabras ponía la cara de frente, hacia la oreja del otro; y cuando el diálogo era entrecortado había confusión e inquietante movimiento de cabezas." (60)

Dijimos que con relación a los otros personajes de la historia, el niño tiene una visión que puede caracterizarse como "desde afuera", puesto que no sabe lo que ocurre en la interioridad de sus conciencias. Al respecto, cobra particular importancia la ceguera de Colling, puesto que no puede representarse la índole de las percepciones de los ciegos; "En la noche, antes de dormirme, suponía la tragedia de los ciegos; pero -y me resultaba muy curioso- esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales". Y no sólo no puede representárselas, sino que, además, la imposibilidad de los dos ciegos actúa en él como excitante del apetito de la visión. La ceguera implica, en efecto, representarse el mundo sin colores ni forma. La sensibilidad del niño, al advertir lo que ello puede significar, rechaza con horror la idea de que la vista pudiera ser superflua. La escena estimula, por contraste, su capacidad de visión. Y desde entonces deviene un espectador ávido de formas, de luz y de color, y "con egoísmo del que posee algo que otro no posee", llega a pensar en "toda una orgía y toda una lujuria de ver". Accede entonces, a la representación mental de todo tipo de visiones, en un despliegue, precisamente lujurioso, de

las imágenes que sólo la posesión de la vista puede permitir representar. (61)

Este apartado constituye una variante exaltada de la escritura de "lo otro". El contraste permite vislumbrar la existencia de dos mundos subjetivos: el de las imágenes, y el que carece de ellas. La ceguera de Colling es resaltada mediante la apelación a las condiciones en que queda el sujeto privado del sentido de la vista, y mutilado, por lo tanto, en su capacidad sensorial en general. Constituye una tentativa de aproximación al misterio de Colling, en este caso inasequible para todo aquel que no sea ciego: la ceguera supone una especie de "religión" a la que no tienen acceso los que ven.

NOTAS

- ( 1 ) RAMA, Angel. : Felisberto Hernández. En Capítulo O -  
oriental, La Historia de la literatura  
uruguaya. No.29, Montevideo, Centro E  
ditor de América Latina, 1968, p.455.
- ( 2 ) HERNANDEZ, Felisberto: Manos equivocadas. En Revista Nacional  
Montevideo, No.100, 1944. Filosofía del  
ganster, El taxi. En Revista Hiperión  
Montevideo, 1938. Las dos historias. En  
Revista Sur. Buenos Aires, No.103, a -  
bril de 1943, pp.70-72.
- ( 3 ) RAMA, Angel : Ob.cit., p.456.
- ( 4 ) HERNANDEZ, Felisberto: Por los tiempos de Clemente Colling.  
Montevideo, Ed. González Panizza, 1942.
- ( 5 ) VAZ FERREIRA, Carlos: Lógica viva. Montevideo, Homenaje de la  
Cámara de Representantes de la Repúbli-  
ca Oriental del Uruguay, 1963. Angel Ra  
ma, en el artículo citado, formula esta  
opinión, que compartimos.
- ( 6 ) SEGRE, Cesare : Las estructuras y el tiempo. Barcelona,  
Planeta, 1976. Esta sistematización tie  
ne en cuenta las principales formulacio  
nes efectuadas por los teóricos del for  
malismo ruso, que ha de prolongarse en  
las dicotomías de discours e histoire,

adoptada por Todorov, de récit e histoire, por Genette, como también las denominaciones de plot y story, en inglés. Todas ellas aluden al hecho de que la narración puede contemplarse bajo su aspecto signifiante, o discursivo, y el que atiende al contenido o significado. (p.13).

- ( 7) HERNANDEZ, Felisberto: Por los tiempos de Clemente Colling, ed.cit., pp. 22 y 23.
- ( 8) BARTHES, Roland : Introducción al análisis estructural de los relatos, en Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, p.20.
- ( 9) Ibídem
- (10) HERNANDEZ, Felisberto: Por los tiempos de Clemente Colling, p.7.
- (11) PIRANDELLO, Luigi :
- (12) HERNANDEZ, Felisberto: El fray. En Primeras Invenciones, p.107.
- (13) BARRENECHEA, Ana María: Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández. En La crítica literaria contemporánea. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp.15-16.

- (14) GREIMAS, A.J. : Semántica Estructural. Madrid, Gredos, 1971, p. 263-293.
- (15) HERNANDEZ, Felisberto : Por los tiempos de Clemente Colling, pp.7-8.
- (16) Ibíd., p.7
- (17) Ibíd.
- (18) Ibíd., p.15
- (19) Ibíd., p.14
- (20) Ibíd., p.95
- (21) DIAZ, José Pedro : Felisberto Hernández, una conciencia que se rehusa a la existencia  
En Obras completas, IV. Tierras de la memoria. Montevideo, Ed.Arca, 1967, p.75
- (22) HERNANDEZ, Felisberto : Por los tiempos de Clemente Colling, p.36
- (23) Ibíd., pp.68-69-70
- (24) Ibíd., p.78
- (25) Ibíd., p.87
- (26) Ibíd.
- (27) Ibíd., p.92
- (28) Ibíd.
- (29) GIRALDI de DEI CAS, Norah: Felisberto Hernández: del creador

- 213 -

al hombre. Montevideo, Ed. de la  
Banda Oriental, 1975, p. 78

(30) HERNANDEZ, Felisberto: Por los tiempos de Clemente Co-  
lling, p.95

(31) Ibíd., p. 93

(32) Ibíd., p.8-9

(33) Ibíd., p. 13

(34) Ibíd., 8-9-10

(35) Ibíd., p.11

(36) Ibíd., p.9-10

(37) Ibíd., p.11-12

(38) Ibíd., p.57

(39) Ibíd., p.59

(40) Ibíd.

(41) Ibíd., p.58

(42) Ibíd.

(43) Ibíd., p.59

(44) Ibíd., p.59-60

(45) TODOROV, Tzvetan : Poética. En ¿Qué es el estructu-  
ralismo? Buenos Aires, Losada, .  
1971, p. 121

(46) TACCA, Oscar : Las voces de la novela. Madrid,

Gredos, 1973. pp.138-139. La de  
nominación de doble registro fue  
utilizada por Jean Rousset en  
Forme et signification, Corti,  
París, 1964

(47) *Ibíd.*

(48) RAMA, Angel : Felisberto Hernández. En el dia-  
rio El Mundo . Buenos Aires, 4-  
12-66, p.40

(49) HERNANDEZ, Felisberto : Por los tiempos de Clemente Co-  
lling, p.46

(50) TODOROV, Tzvetan : Ob.cit. p.122. Jean Puillon expo-  
ne su contribución a la teoría de  
las visiones, de la que resulta es-  
ta distribución, que Todorov si-  
gue en líneas generales, en Temps  
et roman. París , Gallimard, 1946

(51) HERNANDEZ, Felisberto : Por los tiempos de Clemente Co -  
lling, p.15

(52) *Ibíd.*, p.18

(53) *Ibíd.*, p.20

(54) *Ibíd.*, p. 22

(55) *Ibíd.*, p. 31-32-33

(56) *Ibíd.*, p.36-37

(57) *Ibíd.*, p.42

(58) *Ibíd.*, p.31

(59) *Ibíd.*, p.55

(60) *Ibíd.*, p.45

(61) *Ibíd.*, p.46-47-48



Capítulo 2 - Narración y meta-narración en El caballo perdido  
(1943)

Considerado en su conjunto, El caballo perdido se propone como un relato articulado en dos momentos narrativos. El primero se localiza en la sala de Celina, maestra de piano del niño de la historia, y ostenta una trama argumental sencilla. Se ordena linealmente alrededor de la búsqueda de los secretos que encierra la sala en la que se imparten las lecciones, secretos que, como veremos, esconden asimismo un secreto mayor.

El segundo momento narrativo tiene lugar en la interioridad de la conciencia del narrador, y reviste las características de una meta-narración en relación a la primera articulación, que constituye, con respecto al relato globalmente considerado, la base de la historia relatada. Porque reconocen esta misma base, los dos momentos narrativos se conectan entre sí. Y se diferencian por su localización espacial, como ya lo indicamos, y por la índole de la narración, que registra peculiaridades diferentes para cada caso.

El primer momento gira alrededor de los deseos del protagonista, y de las dificultades que lo acechan .. El segundo, en cambio, se tensiona por las derivaciones originadas por el desdoblamiento del yo y el consiguiente desdoblamiento de la percepción en relación con lo recordado. Percepción que no consiste en un ejercicio pasivo de mera recepción del caudal de la memoria, sino que se orienta como actividad de la conciencia, vigilante de su proceso de aprehensión cognoscitiva.

El carácter meta-narrativo de esta segunda articula-

ción, se advierte claramente por el hecho de que ella acomete la re-escritura de lo acontecido. La conciencia desconfía de sí misma, inaugurando el desdoblamiento del yo al proponer la existencia de un socio, enemigo del yo íntimo.. El socio habría sido el autor de la narración primera:

"....y yo pensaba que había sido él, mi socio, quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía es-  
cular con ellos: fue él quien escribió la narración. Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! A mí, realmente a mí, me ocurría otra cosa. Entonces traté de estar solo, de ser yo solo, de saber cómo recordaba yo. Y así esperé que las cosas y los recuerdos volvieran a ocurrir de nuevo." ( 1 )

Dada, pues, a su tarea de reelaboración del material que arroja la memoria, la conciencia se espacializa, deviene el soporte espacial de un espectáculo singular: los recuerdos concurren a una velada que se organiza teatralmente, dando lugar a la inauguración de un "teatro del recuerdo"..

Donde había continuidad -en la primera articulación- operará el disloque. Donde existía hilación causal, se registrará una ruptura tan violenta de la temporalidad, que las imágenes adquirirán entera autonomía. Cambia su relieve, se recortan y se iluminan los mismos hechos de distinta manera. Pero, además, la conciencia reflexiva intervendrá valorando el proceso rememora*t*i

tivo, juzgando, pronunciándose acerca de sus alcances, de sus posibilidades. La base de la historia se disgrega, se cuestiona su veracidad. Se la convierte en una suerte de suma de fragmentos. En tanto en la sala de Celina la acción tiende a concentrarse en torno a una búsqueda que reconoce un objetivo principal, en la fase meta-narrativa la conciencia se convierte en un vasto escenario al que concurren espectacularmente los recuerdos como partes extraviadas de escenas que han perdido toda trabazón narrativa.

## 2.1 - La primera articulación: en la sala de Celina

El niño de la historia relatada, que cuenta con diez años de edad, cumplimenta su aprendizaje musical en casa de Celina. Guiado por su abuela, asiste cotidianamente a sus lecciones. Su percepción, liberada de trabas, enlaza lo receptado en la calle con lo que tiene lugar en el interior, incorpora lo de afuera, integrándolo a un adentro aún desconocido. La brusca irrupción de la "idea de las magnolias", asociándose estrechamente a los objetos de la habitación, inaugura, desde el inicio del relato, la posibilidad de fusionar en la percepción los diferentes espacios:

"En el instante de llegar a la casa de Celina  
tenía  
los ojos llenos de todo lo que habían juntado  
por la calle. Al entrar a la sala y echarles  
encima de golpe las cosas blancas y negras que  
allí había parecía que todo lo que los ojos  
traían se apagaría.... .... Lo que nunca se  
dormía del todo, era una cierta idea de magnolias. Aunque los árboles donde ellas vivían hu

bieran quedado en el camino, ellas estaban cerca, escondidas detrás de los ojos. Y yo de pronto sentía que un caprichoso aire que venía del pensamiento las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban con fundidas con ellos." ( 2 )

En esa inclusión de lo de afuera en lo de adentro, el exterior penetra y el interior es penetrado. Del mismo modo, al proceder de afuera, el niño penetra en la casa y en su intimidad. Y no sólo la penetra, sino que se muestra dispuesto a "violar al gún secreto de la sala." , como ya lo ha hecho, al levantar las "polleras" de las sillas de patas oscuras. Las magnolias y su resplandor son, pues, los adyuvantes de un proceso orientado por un programa singular. El tiempo de la obligada espera, puesto que Celina tarda en hacer su aparición, permite al niño cumplir una actividad reñida con las regulaciones de los adultos de la historia. Ella consistirá en conocer a los adultos mediante la sucesiva exploración de sus secretos. Por lo tanto, se tra ta de:

Hurgar en los secretos de las personas mayores

Y para ello, los objetos aparecen como los privilegiados receptáculos en los que residen los rastros no visibles del modo de ser de los adultos. En virtud de la vinculación física que los ha unido siempre en "un tiempo anterior al que yo observaba", se privilegian los objetos que yacen en su aparente esta- tismo, en la medida en que denuncian esa relación. Huella de lo

que ya ha ocurrido, depósitos de los secretos, los objetos detentan en su interioridad no develada, la memoria de las conversaciones y de los actos. Conservan la vida que ya ha pasado. Por ello, el programa consistirá en:

- a) entrar en íntima relación con los objetos de la sala
- b) violar los secretos de la sala
  - levantar las "polleras" de las sillas
  - establecer relación con "la mujer de mármol"
  - establecer relación con la mujer de la fotografía

Los objetos actúan como mediadores entre las personas mayores y el afán del niño. Y la severidad de los muebles de la sala de Celina, les otorga una capacidad de almacenamiento mayor. Ello es así para una percepción ávida de conocer, pronta al despertar sexual de la pubertad. La sala de la rígida maestra excita la curiosidad del niño, que ve aumentada su capacidad de reacción, incrementado su afán de hurgar en los secretos. Por otra parte, entrar en íntimo y estrecho contacto con los objetos de la sala, conduce oblicuamente su exploración hacia el secreto de Celina. De ello deriva, junto a la privacidad de la experiencia, la equiparación de los muebles con las personas, y la oposición entre lo blanco y lo negro. En torno a ello se tensiona el relato, constituyendo estas notas cromáticas una red de significantes orientados por un mismo significado, para cada uno de los términos opuestos:

"Primero se veía todo lo blanco; las fundas del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas. Una vez

que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso." ( 3 )

El acceso a los "secretos" que contienen los objetos, estimula un interés creciente, hasta sugerirle la posibilidad de que pudieran ser "encubridores o estar complicados en actos misteriosos". Y, a partir de allí, da ~~de~~ su comunicación, ya que crece la sospecha de que "jugaban entendimientos entre ellos". Los objetos, como los recuerdos en Por los tiempos de Clemente Colling, se le aparecen como entes dinámicos, pese a su aparente inmovilidad; en su materialidad estática laten sin embargo fuerzas secretas impulsadas por las personas mayores. Como los recuerdos, los objetos pueden intercambiar señales, se convierten en agentes activos, estéticamente capaces de manifestarse.

El niño no está, entonces, frente a la materialidad cruda del objeto; éste está gobernado por fuerzas desconocidas, y de ellas deriva un peligro que se presiente:

"....me parecía que uno hacía una seña secreta para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose se el disimulado, que otro le devolvía la seña al que lo había acusado primero, hasta que por fin me cansaban, se burlaban, jugaban entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado." ( 4 )

A través de la estatua opera la tensión entre el deseo y el peligro, entre el acercamiento al secreto, y por lo tanto al objeto del deseo, y el peligro de desvanecimiento de esa proximidad lograda. La "mujer de mármol" prolonga la imagen de Celina por sus formas, y por su desnudez sugiere sexualidad. Pero de-

silusiona en la medida en que provoca "una memoria triste" de la figura de Celina, ya que "los pedazos de mármol imitaban los pedazos de ella"; asimismo, el mármol sugiere la frialdad emocional de la maestra, apunta a su rigidez y diluye su probable respuesta afectiva en el mutismo. La figura le produce cierta "confusión", su desnudez excita su turbación.

En lo que hace a la mujer de la fotografía, se le aparece "como un gran postre", imagen con la que resume el efecto de dulzura que de ella se desprende. Hay un juego verbal en el que entran el significado espiritual y el material de la palabra dulce. Hay también en la fotografía, un hombre, el marido de la mujer. Su mirada actúa sobre el niño, reconviniéndolo; parece poseer el don de la ubicuidad, puesto que siempre lo alcanza.

"Por más que yo lo observaba de reojo, él siempre me miraba de frente y en medio de los ojos."

"Y era fatalmente yo quien debía bajar la mirada."

"Y como esto se produjo muchas veces, me quedé en los párpados la memoria triste de bajarlos y la angustia de sentir humillación."

( 5 )

En ambos casos, el peligro resulta conjurado; en el primero, por la permanencia de la confusa turbación; en el segundo, por la superación de la culpabilidad a que induce la dura mirada del marido. Pero la frialdad de "la mujer de mármol" y el mirar fijo del hombre de la fotografía, sólo anticipan el

peligro real, preparan al lector para asistir al verdadero peligro, que se yergue sobre el relato: la severidad de Celina y su comportamiento sujeto a las convenciones, ajeno enteramente a las expectativas de su discípulo. Este juega a ser "interesante" y "original", ilusionándose con la idea de que su atractivo enamora a la maestra.

La oposición entre lo blanco y lo negro, cumple una importante función en la organización de El caballo perdido. Los numerosos blancos son significantes que remiten a un mismo significado: invariablemente, lo blanco indica deseo, esperanza, búsqueda, ilusión. Negro, en cambio, trae aparejado peligro, frustración del deseo, imposibilidad, oposición. Veamos la cadena de significantes, sustrayéndolos del entramado narrativo:

BLANCO	NEGRO
fundas de las sillas	sillas, muebles
grandes flores blancas	hojas oscuras
resplandor de las magnolias	sala apagada
batón de Celina	vestido de Celina
cara muy blanca	ojos muy negros
frente muy blanca	pelo muy negro
brazo desnudo(verano)	pañó negro del vestido (invierno)
teclas blancas	teclas negras
agua perfumada	manos moradas por el frío
claridad del cielo	oscuridad de la noche
pequeños fantasmas inofensivos (fundas blancas)	almas negras de las sillas

Luz de la lámpara  
(atenuación del contraste)



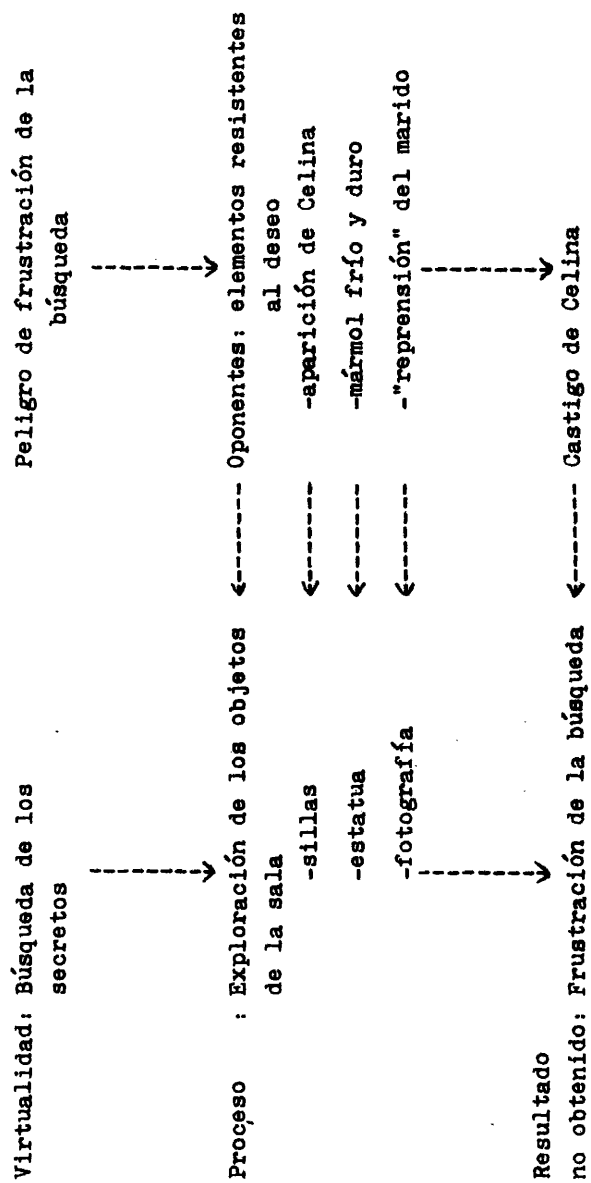
sala encendida	abuela rezagada en la penumbra
psj. transparente	
espacios en blanco	notas musicales (escritura)
CASTIGO	
	silencio oscuro de la sala
	magnolias apagadas
	camino oscuro
	bultos difíciles de descifrar: el caballo perdido

Podemos observar en esta lista el carácter expansivo de la oposición blanco/negro, expansión que reside no sólo en su aparición reiterada y continua, sino por los significantes laterales que atrae. Así, blanco atrae encendido, luminoso; negro, oscuro, apagado. El encantamiento de la velada comporta una modificación en el perfil objetual. El efecto proviene del cambio que las sombras de la noche producen en la materialidad que puebla la sala. La luz artificial produce, como puede verse en el esquema anterior, una atenuación del contraste. Proyectivamente, la repercusión de este cambio que se registra en los significantes apuntados, en el campo del significado, nos propone el acercamiento al ideal sustentado. Es decir, la luz artificial entraña una suerte de propuesta superadora de la oposición, que apunta hacia una dirección moderadora del conflicto. El castigo, por su parte, produce su mayor efecto por esa atenuación del contraste, que lo precede en el orden de lo relatado. Su producción trae consigo el predominio absoluto de los negros, que se suceden hasta la aparición del caballo perdido y terminan con la ilusión del niño, y de la primera articulación narrativa.

Podemos expresar el proceso instaurado por la búsqueda secreta practicada por el niño en la sala de Celina, y el consiguiente peligro de frustración que pende sobre ella, en forma de tríada secuencial. Es decir, puntualizar las fases obligadas del proceso, teniendo en cuenta los tres momentos que articulan toda secuencia narrativa, de acuerdo a lo que al respecto formula Claude Bremond, al estudiar la lógica de los posibles narrativos.

De acuerdo con ello, en toda secuencia narrativa, existe una primera función que abre el proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever, que se manifiesta, entonces, como virtualidad. De ella se sigue el proceso de realización de esa función, mediante los procedimientos instrumentados al efecto. Los medios, como se sabe, pueden ser disímiles, cubriendo toda la gama de posibilidades al alcance del agente realizador de los contenidos de la función. El resultado, en fin, cierra el proceso abierto por la primera función. La lógica que rige a los posibles narrativos es binaria: se manifiesta en un sentido positivo o bien negativo en relación a lo propuesto.

En este sentido, la índole del proyecto lo somete al peligro constante de su frustración. La resistencia, que proviene de la moral social convencional, obra en sentido opuesto a la dirección del proyecto, el que aparece como no permitido. La moral convencional encorseta la libertad sexual, estableciendo los canales oportunos para su ejercicio. En ese sentido, la dirección del deseo hacia los objetos es considerada perversa y su manifestación se realiza a escondidas. El destinador que orienta y abre la función que hace peligrar el proyecto, no es otro, entonces, que el ordenamiento social, considerado globalmente.



En el curso del relato opera, como ya hemos dicho, una percepción singular, que intenta fusionar el orden objetual con el humano. Hay, pues, elementos derivados de esa percepción que coadyuvan funcionalmente en el proyecto: el corazón lustroso de la silla, el resplandor de las magnolias, la luz de la lámpara. Ellos tienen lo percibido de otra coloración, señalan los momentos de fusión, de encantamiento del relato.

Así lo vemos, ejemplarmente, cuando tiene lugar el entendimiento dado por la proximidad afectiva entre el niño y la maestra, cuando se produce la emergencia del afecto liberado de la severidad en Celina:

"Ella se entendía con mis manos mejor que yo mismo. Cuando las hacía andar con lentitud de cangrejos entre pedruscos blancos y negros, de pronto las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía." (6)

La fusión de la sala y de la calle, la de la luz con los sonidos, la correspondencia del afecto entre el niño y la maestra, inauguran para el relato una realidad tercera. Ella se manifiesta como superadora de la tensión originada por el peligro de frustración de la búsqueda. Atenúa el contraste entre lo blanco y lo negro, que corresponde a los dos órdenes rectores: el negro, lo opaco, lo severo, cosificado, frío, inerte, y el blanco, esperanzado, luminoso, en el que se implican el deseo y la búsqueda. Con la inauguración de la posibilidad de una realidad tercera, se propugna la abolición de las barreras, se inauguran los

pasajes, se intenta violentar las aporías, el orden cosificado de la realidad inerte, aprisionada. El encantamiento del relato produce la "paja transparente" que se cierne sobre el niño, la abuela y la maestra, reunidos en la sala : "...éramos tres cabezas que trabajábamos lentamente, como en los sueños". Introduce una notación envolvente, produce una atmósfera regida por el espectro de la luminosidad. El deseo del niño moviliza, animándola, la realidad objetual, con lo que impugna su estatismo, establece una corriente que la atraviesa y la ofrece como poseyendo vida.

Si los objetos guardan secretos, almacenan el tiempo, contienen recuerdos y latencias dormidas, su estatismo no es tal. Tal y como aparecen representados en el texto, se imprime en ellos la huella sensible de los sujetos que entraron en relación con ellos. Para descubrir los secretos de Celina, el camino es oblicuo, el peligro constante. Con la inesperada severidad de Celina, que castiga a su discípulo por su distracción, humillándolo al golpear los nudillos de sus manos duramente, la narración se rompe:

"Ahora Celina había roto en pedazos todos los caminos; y había roto secretos antes de saber cómo eran sus contenidos.... Pero ahora yo ya no tenía más ganas de buscar secretos. Después de la lección en que Celina me pegó con el lápiz, nos tratábamos con el cuidado de los que al caminar esquivan pedazos de cosas rotas. En adelante tuve el pesar de que nuestra confianza fuese clara pero desoladora, porque la violencia había hecho volar las ilusiones." (7)

A partir de este momento, se inicia el proceso que llevará a localizar la narración en el seno mismo de la conciencia. La transición de uno a otro ámbito opera mediante el cambio de signos, o mejor, el cambio de su significado, y el abandono de la tensión en torno a la oposición blanco/negro.

El día en el que tiene lugar el castigo, el camino de regreso a casa aparece decididamente oscuro: las luminosas magnolias se encuentran "apagadas", los diversos elementos no son sino "cosas" que aparecen como bultos difíciles de descifrar; un caballo perdido, que figura entre esos bultos, pasa a simbolizar su propia situación, su proyecto frustrado, su deseo insatisfecho y lacerado.

El desvanecimiento del afán trae aparejada una profunda tristeza. A medida que la atmósfera narrativa se enrarece, acercándose a lo onírico, los atributos se cambian. En primer lugar, acaece la equiparación de las personas y los muebles de la habitación!:

"...empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición." ( 8)

Hay una verdadera inversión de las relaciones, puesto que antes los objetos se parecían a las personas (recurso de animación), y ahora son las personas las que se acercan a la condición de muebles (recurso de cosificación). Resulta alterada, también, la relación entre lo blanco y lo negro, que ya no aparece como relación de oposición:

"El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros ;

y combinando los dedos y los sonidos, los  
dos nos poníamos tristes." (9 )

Lo blanco y lo negro se han vuelto indiferentes. No hay ninguna tensión, derivada de su encuentro; la suma o reunión de dedos y sonidos produce tristeza; antes de ello, encantamiento. En la página 202 hay un brevísimo apartado en el que se narra un "sueño extraño". En él aparecen "muebles rubios", Celina adquiere un aspecto diferente, ya que da "brincos como una niña". El amenazado se convierte en amenazador: "Y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta."

## 2.2. La segunda articulación: en la interioridad de la conciencia

El hiato temporal que separa el pasado del presente en el que tiene lugar la escritura, se cubre de múltiples vivencias que depositan su caudal empírico sobre lo recordado. Aquellos tiempos, los que evocan la sala de Celina, se presentan envueltos por los velos del tiempo que caen sobre las cosas, contribuyendo a fijar nuevos conceptos y apreciaciones acerca de ellas. Pero ese tiempo transcurrido, opera como una sustancia que media entre el pasado y lo actual, alejando lo recordado. Impide, por ello, la fidelidad rememorativa, ya que percibir es una actividad que, como todas, se practica en la duración temporal. Es decir, en el fluir temporal que informa la conciencia recordante, modificándola con su continuo devenir.

El fluir temporal continuo somete al yo a una variación permanente. La estructura del yo es una estructura cambiante. La mutabilidad apenas permite distinguir centros de reunión de rasgos que den todos estructurados firmemente. El yo se pre-

senta a la conciencia, a la lucidez comprensiva de sí mismo, en proceso de mutación permanente:

"No acertaba a reconocermé del todo a mí mismo, no sabía bien qué movimientos temperamentales parecidos había en aquellos hechos y los que se produjeron después; si entre unos y otros había algo equivalente, si unos y otros no serían distintos disfraces de un mismo misterio." (10)

En ese yo cambiante existe empero una tendencia a la estructuración, que cobra relieve actancial en la constitución del "socio". El "socio" es el yo estructurado, que se rige por las leyes del mundo. Es la parte socializada, el territorio localizable en el interior de la misma conciencia, que conoce la racionalidad imperante afuera. El "socio" instaura el desdoblamiento del sí mismo en mundo e individuo. Es capaz de conceptualizar a la manera de los demás, conoce el tiempo progresivo, estructura el relato linealmente. Le otorga verosimilitud. Sólo el "socio" pudo hilvanar la narración primera, ya que el yo que fluye en la duración sólo percibe imágenes desligadas, yuxtapuestas, invertidas. Vive hacia atrás, rescata los instantes temporales en procura de su identidad primera. El "socio" desconoce esta profunda verdad del yo: emergente en la conciencia, refleja en su conformación la estructura social del mundo, la red de convenciones que rigen al todo social. Actúa como un intruso invasor de la intimidad del yo, su actividad es utilitaria:

"Y yo pensaba que había sido él, mi socio, quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos..." (11)



La relación utilitaria del yo con los recuerdos, que dilata la presencia del "socio" en procura del material con el que hilar la escritura del recuerdo, ataca los dominios del yo íntimo, el fluyente. Es preciso, entonces, librar batalla contra él. El yo íntimo quiere recuperarse en su autenticidad, y para ello debe instrumentar la vigilancia, debe procurar que su escritura sea enteramente fiel a sí mismo, evitando todo tipo de datos exteriores:

"Me he detenido de nuevo. ESToy muy cansado. He tenido que hacer la guardia alrededor de mí mismo para que él, mi socio, no entre en el instante de los recuerdos. Ya he dicho que quiero ser yo solo. Sin embargo, para evitar que él venga, tengo que pensar siempre en él; con un pedazo de mí mismo he formado el centinela que hace la guardia a mis recuerdos y a mis pensamientos." (12)

Estos datos exteriores excluidos aparecen como uno de los requisitos en los que se asientan los datos que comienzan a configurar la Poética de la escritura felisbertiana. Como lo veremos en la tercera época, en La explicación falsa de mis cuentos, al asimilar la creación de la literatura con el crecimiento de una planta que brota de las profundidades de la mente, se indica especialmente la impenitosa necesidad de vigilar su crecimiento. En esa vigilancia practicada contra "los extranjeros" que la conciencia recomienda, subyace la misma formulación que en El caballo perdido encontramos referida al "socio", acusado de poblar al relato de elementos que vician la autenticidad del yo. (13)

Entre sus muchas falsedades, el "socio" quiere ocultar

que existen dos miradas, dos maneras de ver lo acontecido. Para el niño de la historia, la realidad implica la totalidad, su aprehensión puede transitar libremente el espectro sensorial, en el radio de la inmediatez contactual con el entorno. La racionalidad no se impone con su masa de conceptos fijados acerca de todo cuanto existe; no se dan aún para él los ordenamientos cristalizados en conceptos que arrojan "falsas síntesis" y "formas hechas del pensamiento", como lo puntualizaba el narrador de Por los tiempos de Clemente Colling. Al acceder a lo inmediato, el contacto del niño con objetos y personas se caracteriza por lo que tiene de entrañable. La afectividad fluye en un continuo que penetra todos los órdenes del universo conocido en el que se desenvuelve. Así como las magnolias, percibidas en la calle, se "derraman" con entera naturalidad en la sala de Celina hasta confundirse con ella, iluminándola, la mirada del niño puede obtener en la parte la revelación de la totalidad:

"Cuando el niño miraba el brazo de Celina sentía que toda ella estaba en aquel brazo...." (14)

Para la mirada del hombre que escribe la historia, esa porosidad entre las diferentes ordenaciones de lo real es inasequible:

"Los ojos de ahora quieren fijarse en la boca de Celina y se encuentran aunque no pueden saber cómo era la forma de sus labios en relación a las demás cosas de su cara." (15)

Antes bastaba una parte para la emergencia del todo. La realidad era convocada y acudía; entregaba al ser, pulsada por el maravillado afán del niño, la carga de sus secretos y con

creciones diversas. En el triste ahora del adulto la realidad ha enmudecido, porque a partir de unos pocos datos no se logra el pronunciamiento del todo. Se ha perdido la mágica relación que antaño regía al universo.

La distancia entre la mirada del niño y la del yo actual, opera causalmente determinando la aparición del socio, pues éste se constituye debido a la incapacidad de la conciencia recordante para asir lo recordado. Por ello el "socio" afirma su presencia en el relato, y las defensas contra él armadas habrán de sucumbir. El avance del "socio" es inexorable. Porque las fuerzas que lo sostienen provienen del mundo, en él está la energía estructuradora, conformadora de realidad:

"¿Por qué es que yo, sintiéndome yo mismo, veo de pronto todo distinto? ¿Será que mi socio se pone mis ojos? ¿Será que tenemos ojos comunes?.... los ojos del niño están defendidos por una inocencia que vive invisible en aire del mundo. Sin embargo los ojos de ahora persisten hasta cansarse..... El acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj." (16)

Pero su visión siempre estará empañada. Jamás conseguirá recobrar las imágenes del recuerdo en su movilidad, en su duración, en su porosidad, en su comunicabilidad. Por ello es que "al mover el agua del recuerdo, las imágenes que están debajo se deforman como vistas en espejos ordinarios donde se movieran los nudos del vidrio." (17)

Paralelamente a la existencia de un yo irrecuperable, ligado afectivamente a los recuerdos, y un otro yo que sólo retiene en la memoria sus perfiles y sus formas, se dan dos tipologías de recuerdos. Los más próximos al yo fluyente se asocian entre sí por una "simpatía" que los envuelve en un "cielo de inocencia", que pertenece a otro tiempo -"el cielo de otro tiempo"- Los que corresponden a un tiempo posterior a la historia evocada, son aquellos que tienen "el lomo cargado de remordimientos", habitantes sombríos de un después que se distancia definitivamente de lo inocente. Marcan el tiempo de la desilusión, del engaño, de la culpabilidad. Perdido el caballo de la infancia, aparecen indicados por un discurso que no los presenta, sino que alude a ellos, sustrayéndolos a la mostración:

"....éstos no respiraban ningún cielo de inocencia ni tenían el orgullo de pertenecer a ninguna estirpe. Estaban fatalmente ligados a un hombre que tenía "cola de paja" y entre ellos existía el entendimiento de la complicidad. Estos no venían de lugares lejanos ni traían pasos de danza; éstos venían de abajo de la tierra, estaban cargados de remordimientos y reptaban en un ambiente pesado, aun en las horas más luminosas del día." (18)

Por haberse vaciado de afectividad, por haber emigrado en el lomo del caballo perdido hasta anidar en su propio tiempo, los recuerdos son ahora, en el ahora del hombre que recuerda, formas, imágenes inapresables. Sólo aluden a la infancia perdida, acusan el tiempo que pasó. El hombre que promueve su desfile actúa en relación a ellos como un "prestamista".

En el espacio de la conciencia, se reedita lo que acontece en el pasado inmediato, en el ámbito mental que se abre a la escritura. A este ámbito lo denomina "teatro del recuerdo", y en él tiene lugar la reconstrucción de la recordación, su cuestionamiento, la persistente vacilación en relación a la fidelidad con que la memoria efectúa su trabajo agotador:

"Celina no siempre entra en el recuerdo como entra por la puerta de su sala: a veces entra estando ya sentada al costado del piano o en el momento de encender la lámpara. Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos les transmiten a estos sus imágenes y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese sentimiento hay una ternura original.... ;pero ahora yo no recuerdo nada que sea de oír; ni su voz, ni el piano, ni el ruido de la calle; recuerdo otras cosas que ocurrían cuando en el aire había sonido. El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos." (19)

Creo que la vacilación entre "teatro" y "cine", nominaciones alternativas con las que se designa el espectáculo que los recuerdos ofrecen en el seno del flujo memorial, señala las diferentes presentaciones de las imágenes. Mediante ambas denominaciones se alude a la dinámica de la imagen. En el cine, merced a los efectos técnicos obtenidos a través del montaje y del desplazamiento de la cámara, especialmente, se potencia la capaci-

dad cinética de la imagen. En los relatos de Felisberto Hernández se producen efectos que son, evidentemente, cinematográficos. En esta segunda articulación narrativa de El caballo perdido, la narración asume un comportamiento fílmico. La posibilidad de proyectar, detener la proyección, volverla hacia atrás, demorarla, se hace explícita :

"El alma se acomoda para recordar, como se acomoda un cuerpo en la banqueta del cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, si quiénes son mis vecinos o si alguien me observa." (20)

"Las cosas que tengo que imaginar son muy perezosas y tardan mucho en arreglarse para venir. Es como cuando espero el sueño." (21)

"Mi madre y mi abuela se habían quedado como en un suspiro empezado...." (22)

"Además tiene que ver todo al revés: a él no se le permite que recuerde su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro " (23)

"Los ojos de ahora.... ignoran que las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido. Mi socio detiene las imágenes y el sentimiento se despierta." (24)

Las denominaciones "teatro" y "cine" ponen de manifiesto el recurso técnico del narrador. Al par que indaga y analiza

el proceso del recuerdo, penetra también en la consideración de las diferentes alternativas que se le presentan para la estructuración de las imágenes.

En el curso de ese proceso, los recuerdos se liberan del control de su dueño. Se presentan impulsados por "una voluntad propia llena de orgullo", alejándose de todo poder organizador. Como si "se entreveraran pedazos de viejas películas", se aspcian y rechazan, merced a "un instinto lleno de seguridad", constituyéndose en "estirpes" que ensayan "el recuerdo de su historia. Nada queda entonces del "yo" y del "socio" en pugna. El narrador deviene un extraño, un otro frente a la contemplación de sus propios recuerdos. Queda instalado fuera de su ámbito:

"Además, vivían una cualidad de existencia que no me permitía tocarlos, hablarlos, ni ser escuchado; yo estaba condenado a ser alguien de ahora; y si quisiera repetir aquellos hechos, jamás serían los mismos." (25)

La trayectoria mental iniciada con el primer desdoblamiento, en el que quedan enfrentados el "yo" y el "socio", se abre a nuevas escisiones, originándose entonces un proceso de verdadera partenogénesis del yo. Correlativamente con ello, el ámbito de la conciencia encuentra nuevos espacios para las sucesivas instalaciones de los yoes. Así, el ámbito en el que se instala este "otro", este "alguien de ahora", este "padre que renuncia a sus hijos" (los recuerdos), define una otra instalación:

"....no me miraban porque yo estaba del otro lado de los recuerdos, de los que tenían el lomo cargado de remordimientos." (26)

Las designaciones metafóricas se multiplican en un texto complejo, el más introspectivo de cuantos escribiera su autor. La reflexión que da cuenta de una profunda crisis personal, se apoya en un discurso en el que los elementos verbales cambian continuamente su referente. Denominaciones tales como cine, teatro, danza, compañía teatral, ballet, habitación, son los indicadores espaciales de un mismo escenario, la conciencia, en cuya interioridad transita el flujo memorial. El socio, el yo, el otro yo, designan al sujeto en proceso, enfrentándose consigo mismo y con su circunstancia en el acto de recordar.

La "simpatía" que enlaza a los recuerdos de la misma "estirpe", tiende a explicar la existencia de nexos que median en el desbordado torrente de imágenes. Las comparaciones se multiplican, incorporando al texto una carga significativa adicional, que transforma los vocablos empleados al dotarlos de sugerencias múltiples:

"Yo estaba del otro lado de los recuerdos, de los que tenían el lomo cargado de remordimientos; y la carga estaba tan bien pegada como la joroba de los camellos." ( 27)

"Mi socio detiene las imágenes y el sentimiento se despierta. Clava su mirada en las imágenes como si pinchara mariposas en un álbum." ( 28)

"...la sonrisa se amargaba y el prestamista de los recuerdos ya no pesaba nada en sus manos: se encontraba con recuerdos de arena...." (29)

".... desaparecían como soplados, volaban indecisos, nos llevaban los ojos tras su vuelo y veíamos que iban a caer en otro lugar cono-



cido." (30)

".... las detenciones y los pasos bruscos eran amortiguados como si los traspiés fueran hechos por pasos de seda " (31)

"La simpatía que unía a estas estirpes.... era un cielo de inocencia y un mismo aire que todos respiraban." (32)

".... me había quedado la costumbre de dar pasos y de mirar cómo llegaban los pensamientos: eran como animales que tenían la costumbre de venir a beber a un lugar donde ya no había más agua." (33)

".... allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos -no sé qué gusanos les habrían comido la ternura-...." (34)

Comparaciones y metáforas continúan engendrando significaciones que por la literalidad del enunciado, remiten al propio texto, convertido en referente explícito.

La segunda articulación narrativa de El caballo perdido es una meta-narración que apela a la imagen poética para transmitir un significado que la primera articulación escamoteaba. Ese significado delata una otredad que se revela poéticamente por cuanto los signos de la escritura sólo pueden designar metafóricamente las instancias del proceso de la conciencia recordante.

Resulta significativo, asimismo, que, en un último intento de sintetizar el complejo proceso de la rememoración, el narrador halle en la planta en particular, y en lo vegetal en sus diversas manifestaciones, el símbolo adecuado. Así, identi-

fica la tierra de los recuerdos como un "bosque", en el que crecen "plantas, raíces o tejidos", a los que es menester alimentar con la "savia" que los haga "vivir de nuevo". (35)

Como ya lo indicamos más arriba, esta formulación hace a la expresión de una Poética que, más tarde, será expuesta en la Explicación falsa de mis cuentos, y que proclama la necesidad de velar por el crecimiento de la "planta" que nace en el interior de la mente, para que ella dé "brotes de poesía". (36)

Lo vegetal y su crecimiento constituye una designación metafórica del inconciente del narrador, al que se le atribuye la capacidad de impulsión que redundará en creación literaria. . Hay un fondo inconciente que constituye la propia historia y que la conciencia no alcanza a aprehender :

"Era entonces cuando yo disparaba de mi socio; corría como un ladrón al centro de un bosque a revisar solo mis recuerdos y cuando creía estar aislado empezaba a revisar los objetos y a tratar de rodearlos de un aire y un tiempo pasado para que pudieran vivir de nuevo .Entonces empujaba mi conciencia en sentido contrario al que había venido corriendo hasta ahora; quería llevar savia a plantas, raíces o tejidos que ya debían estar muertos o disgregados . Los dedos de la conciencia no sólo no encontraban las raíces de antes, sin que descubrían nuevas conexiones; encontraban nuevos musgos y trataban de seguir las ramazones; pero los dedos de la conciencia entraban en un agua en que

estaban sumergidas las puntas." (37)

En el último tramo de la exploración practicada en territorio del recuerdo, el contacto con lo recordado transforma al investigador de su propia memoria, quien se fuga hacia el "centro" de sí mismo, en un último intento de aislamiento introspectivo. De allí emerge dispuesto a reconciliarse con el mundo, a mezclar su propia "variedad de costumbres tristes" con las del afuera, a permitir "que un poco de ternura se derramase por encima de todas las cosas y las personas." (38)

A partir del arribo al último tramo del proceso, la relación del narrador con sus recuerdos cambia de sentido; la conciencia del propio pasado se objetiva, se reconoce al tiempo como factor operador de cambios en el sujeto y en el mundo. Dolorosamente, en la capitulación con su presente y con su circunstancia, asume la separación de sí mismo con el niño que fue :

"Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. La cara de ella y las demás cosas que recibieron aquella luz, también están cegadas por un tiempo que se hizo inmenso por encima del mundo. Y escondido en el aire de aquel cielo, hubo también un cielo de tiempo: fue él quien le quitó la memoria a los objetos. Por eso es que ellos no se acuerdan de mí ...

... Son como rostros de locos que hace mucho se olvidaron del mundo. Aquellos espectros no me pertenecen .... creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuer-

- 243 -

dan ... .. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos "habitantes" pusieron en él." (39)

NOTAS

- (1) HERNANDEZ, Felisberto : El caballo perdido. Montevideo  
Ed. González Panizza Hermanos,  
1943. Utilizamos la edición de  
Calicanto Ed., Madrid, 1976: El  
Caballo perdido y otros cuentos.  
p. 205
- (2) Ibíd., p.186
- (3) Ibíd., p.185
- (4) Ibíd., p. 190
- (5) Ibíd., p. 188
- (6) Ibíd., p.196
- (7) Ibíd., p.200
- (8) Ibíd., p.201
- (9) Ibíd., p.201-202
- (10) Ibíd., p.203
- (11) Ibíd., p.205
- (12) Ibíd., p.208
- (13) HERNÁNDEZ, Felisberto : Explicación falsa de mis cuen-  
tos. En Entregas de la Licor-  
ne. Montevideo, No.5-6, setim  
bre de 1955
- (14) HERNANDEZ, Felisberto : El caballo perdido, p.209
- (15) Ibíd.

(16) *Ibíd.*, p.208

(17) *Ibíd.*, p.209-210

(18) *Ibíd.*, p.214

(19) *Ibíd.*, p.205-206

(20) *Ibíd.*, p.205

(21) *Ibíd.*, p.207

(22) *Ibíd.*, p.208

(23) *Ibíd.*

(24) *Ibíd.*, p.209

(25) *Ibíd.*, p.213

(26) *Ibíd.*; p.215

(27) *Ibíd.*

(28) *Ibíd.*, p.209

(29) *Ibíd.*, p.211

(30) *Ibíd.*, p.212

(31) *Ibíd.*

(32) *Ibíd.*

(33) *Ibíd.*, p.216

(34) *Ibíd.*

(35) *Ibíd.*, p.219

(36) HERNANDEZ, Felisberto : Explicación falsa de mis cuen  
tos, ob.cit. V. capítulo 1 de  
Parte III de este trabajo.

- 246 -

(37) HERNANDEZ, Felisberto : El caballo perdido, p. 219

(38) Ibíd., p.220

(39) Ibíd., p.221-222

Capítulo 3' - Tierras de la memoria (1944)

3.1. Temporalidad del anunciado y de la enunciación

Tierras de la Memoria presenta una organización muy similar a Por los tiempos de Clemente Colling, en lo tocante a la temporalidad. Disaurre en tres tiempos: el de la escritura es el presente, y desde éste se remonta a un pasado próximo y a un pasado lejano. ( 1)

El presente no se localiza en un espacio determinado, como en la primera narración del ciclo rememorativo. El pasado próximo tiene que ver enteramente con un viaje en tren. Durante el mismo, el protagonista, un pianista de veintitrés años, es un músico que se dirige a una ciudad no precisada para desempeñar allí su trabajo. Lo hace en compañía del ejecutante del bandoneón de la orquesta. Desde este pasado próximo, la rememoración se dirige hacia un tiempo más lejano, el de la adolescencia, cuando el protagonista contaba con catorce años de edad. Surge así, a manera de contrapunto, el viaje practicado entonces con un grupo de scouts, denominado "Vanguardias de la Patria". Se dirigen a Chile para conmemorar el centenario de la batalla de Chacabuco. Pero lo evocado corresponde fundamentalmente a la reunión en Mendoza, ciudad argentina próxima a la capital chilena.

También se incluyen en la narración algunos episodios que tuvieron lugar en Montevideo, con anterioridad a la realización de este viaje. De manera que la historia se inicia en el Uruguay, y en ello coinciden parcialmente la fábula y la trama, es decir, como lo hemos visto, el orden cronológico y el orden de la disposición de los episodios en el texto. En efecto, el primer episodio corresponde a las dos maestras francesas con las que el niño tomara clases particulares a los doce años de edad.



De manera que los tres tiempos del relato se registran mediante la alternancia de diferentes episodios. Cabe al respecto precisar que en Tierras de la Memoria la trama es más compleja, en la medida en que los episodios son frecuentemente interrumpidos, con continuas remisiones de unos a otros.

Por otra parte, esos tres tiempos se distinguen en virtud del tiempo verbal empleado. Así, para el presente, se utiliza el presente de indicativo, reservado con exclusividad para la referencia al tiempo de la enunciación, por lo que constituye su rasgo distintivo más acusado.

El pasado, en sus dos tiempos, registra la alternancia del indefinido con el imperfecto. Pero aquí puede advertirse el empleo preferente del indefinido en la introducción de los episodios, en tanto el imperfecto predomina en la interioridad de éstos.

En Por los tiempos de Clemente Colling los apartados se separaban, precisamente, en relación a la materia relatada, teniendo en cuenta el desarrollo de los episodios. Aquí no ocurre lo mismo, ya que en el interior de un apartado puede alternar la narración de dos o más episodios. Algunos sufren una interrupción al finalizar un apartado, siendo retomados después, en el interior del siguiente o del subsiguiente. De manera que los espacios en blanco que separan los apartados no coinciden con la demarcación de los episodios narrados.

En el interior de los doce apartados de Tierras de la Memoria se registran, entonces, varios episodios. En general, el orden de la temporalidad es progresivo, y se respeta la cronología:

Apar- tado	Pre- sente	pasado próximo		pasado lejano (infancia)	
1	+	Estación (Montevideo) Tren	padre Mandolión Mandolión		
2				calle Capurro	Maestras francesas
3				casa de doble fondo	Maestras francesas
4					
5	+	Tren	Mandolión		
6	+			Tren Mendoza-casa del jefe Baño Reunión	compañeros compañeros de la institu- ción cuerpo compañeros
7				Montevideo Reunión	música el yo y el cuerpo
8		Tren	Mandolión	cena en el pa- tío	el jefe
9				Montevideo consulta	Dentista (Jefe) extracción muela
10	+			Mendoza velada	juego de las caras la recitadora
11				Montevideo Velada Montevideo	otra maestra-tía: episodio de la pollera Recitadora-compañeros padres y primo-episodio de la cáscara de banana
12	+	Tren	los dos cuader- nos	Velada Habitación Mendoza Mendoza	la hija del fiambbrero el "gato al horno" modorra - el sueño de las tres puertas calles Invierno-nieve

El pasado próximo, como tiempo del relato, se caracteriza por su localización espacial única. Transcurre en el interior de un tren que se dirige desde Montevideo a "una ciudad" que no se precisa, y habrá de durar unas ocho horas. En él, ocupa casi con exclusividad la atención del narrador "el Mandolión", su compañero de viaje. Son tres los momentos en los que el relato se focaliza en este personaje: al iniciarse el viaje (comienzo de la trama), luego de la secuencia que evoca a las maestras francesas, y con posterioridad al episodio del cuarto de baño en Mendoza. La presencia del Mandolión es indicadora, en todos los casos, del pasado próximo. Hacia el final del relato, sin embargo, el Mandolión desaparece del primer plano, ya que no se encuentra en el asiento de enfrente al que ocupa el narrador, sino en otro vagón del tren. Este puede entonces atisbarlo, tomando mate, en tanto el primer plano narrativo deja de contener referencias al compañero de viaje. Se entrega a la rememoración, a partir de la contemplación de sus dos cuadernos, el "Diario" llevado de acuerdo a las instrucciones del Jefe de los scouts, y el cuaderno íntimo, lleno de "inexplicables tonterías" que no se revelan.

El relato de la infancia y la adolescencia se compone de dos series de episodios: los que tienen que ver con el viaje de los "Vanguardias de la Patria", y los episodios de Montevideo. Estos últimos son, en el orden del relato: los acontecimientos que tienen como centro a la casa de doble fondo, de las maestras francesas; el que tiene que ver con el aprendizaje de la música; y la extracción de una muela suya practicada por el mismo Jefe de los scouts.

En lo que hace al viaje a Chile, se relatan sucinta -

mente las impresiones tenidas en el tren, que preceden la evocación de los episodios de Mendoza. Allí, la narración se localiza en la casa del "jefe" mendocino, durante la reunión de la tarde, la cena y la velada. En el episodio de la reunión se intercala el del baño, adonde tiene lugar la discordia entablada entre el "yo" y el cuerpo..

Hay un salto en el tiempo hacia la infancia montevideana, en un racconto en el que se recrea la íntima y profunda relación del niño con la música. La narración de los sucesos de Mendoza es entonces retomada en el momento en que el ya adolescente se sienta al piano para entregarse a la ejecución ..

Durante la cena, en el patio de la casa, la temática de "los habitantes de la mesa" y "el Jefe" montevideano ocupan preferentemente la atención del narrador. Se introduce un racconto que recupera el episodio de la extracción de la muela en Montevideo. La velada se centra, fundamentalmente, en la "recitadora", joven que inquieta al adolescente : es una historia que se inicia con la fuerte atracción que aquella ejerce sobre él, para derivar luego hacia la perplejidad, y acabar en la franca decepción. Ello no sin consecuencias narrativas, ya que motiva el sueño pesadillesco con que finaliza la estancia en Mendoza.

En la velada se insertan también dos episodios correspondientes a Montevideo: el de la otra maestra y la tía bajo cuyas "polleras" ensayara introducirse el niño de la historia, y un episodio de menor significación, el de la cáscara de banana, que queda un poco al margen de lo narrado y parece tener la sola función de exaltar las enseñanzas altamente cívicas de la institución. El sueño corona la velada, cuando se encuentra a solas en la habitación que le han destinado.

Al igual que los dos relatos anteriores que componen el ciclo rememorativo, Tierras de la Memoria está escrita en primera persona del singular, por lo que el punto de vista tiene que ver con la apreciación de un narrador-protagonista de la historia relatada . Este, como en las dos narraciones anteriores que hemos considerado en esta segunda parte, tiene el doble carácter de protagonista y de narrador de la historia. Seguimos, entonces, frente al procedimiento narrativo del doble registro que, como vimos, atiende al desdoblamiento de la mirada y de la voz del relato.

Pero en este caso no hay dubitación . La enunciación tiende a mostrar la concomitancia de un mismo sentimiento en los tiempos del relato. Si el presente se llena de una angustia que, a tenor de lo manifiesto, tiene que ver con las circunstancias vitales del que narra, éste hallará igualmente angustia en el pasado evocado. Por ello el pasado próximo aparece, temáticamente, como una confirmación , una reiteración de vivencias, puesto que las angustias y temores de la infancia de algún modo se vinculan al amargo presente de este otro viaje obligado y sin expectativas .

Los dos trenes en los que viaja el protagonista introducen los dos pasados . El viaje es, en este sentido, el componente iniciático de las vivencias a narrar. Hay un paralelismo con Por los tiempos de Clemente Colling, donde el pasado próximo se desarrolla a bordo de un tranvía, en el que el protagonista discurre acerca de los cambios físicos y espirituales que el paso del tiempo trae consigo. Pero el pasado próximo, a bordo del tren de Tierras de la memoria, es un tiempo en el que se rememora. Su finalidad narrativa es la de acentuar la rememoración como elemento organizador de la narración . Dicho en otras palabras, el

narrador de la historia rememora un viaje en el que rememoraba otro viaje. De esta manera, los hilos del recuerdo atraviesan los tiempos del relato para enquistarse en todos ellos como la presencia permanente que define el carácter de la narración.

### 3.2 - Los episodios entrelazados

La visión hegemónica del yo-narrador-protagonista enlaza los diferentes episodios que en su conjunto conforman Tierras de la Memoria. Hay una autonomía en cada uno de ellos que permitiría que se desgajasen del resto del relato, sin que sufran menzua ni el episodio ni la narración en su totalidad. Tierras de la memoria, relato inconcluso, admite vaciados y nuevos rellenos. Como prueba de ello, en Diario del sinvergüenza y últimas invenciones, tomo VI de las Obras Completas, se recogen un pre-origi-  
nal y algunos textos, muy breves, desprendidos de esta narración. (2) Ello demuestra hasta qué punto ella estaba en trance de hacerse, y el hecho de que permaneciera inédita a la muerte de su autor. No obstante lo cual, su estado embrionario nos permite apreciar la singularidad del procedimiento narrativo de Felisberto Hernández.

Por su especial presentación, de entrelazado de unos episodios con otros, el profesor Juan José Saer caracteriza su estructura como "una serie de metáforas narrativas que engendran unas a otras". (3) Estas metáforas narrativas serían el desarrollo autónomo de fragmentos que guardan la relación de engendradores y engendrados, a tenor de lo dicho. Pero esos fragmentos lo serían de una representación "despedazada", como la sonata de Schubert que el protagonista <sup>ejecuta</sup> en la reunión de Mendoza.

A no dudarlo, el despedazamiento de la partitura, como lo califica el narrador, puede ser considerado como principio organizador del relato, y esa es la premisa en la que se basa la aseveración del profesor Saer . Pero también tiene ese valor el procedimiento aprendido con Clemente Colling, expresamente aludido en Tierras de la Memoria, consistente en improvisar a partir de tres o cuatro notas elegidas al azar, en forma de tema musical, sobre estructuras "muy ensayadas" ( 4 ) . Es decir, el trabajo del compositor consistiría en trabajar con un número limitado de variaciones, que se sostienen en una estructura simple.

Más que claves de la organización narrativa, estas consideraciones son indicadoras de posibles lecturas, propuestas que incitan a descubrir los enigmas de la creación literaria en particular, y estética en general .

El trabajo literario de Felisberto Hernández consistía, como lo hemos visto ya parcialmente, y como tendremos ocasión de comprobar de ahora en más, en la elaboración de fragmentos que desarrollan determinadas situaciones o ideas tratadas narrativamente . Esos fragmentos, una vez elaborados, se integran en estructuras más amplias . Algunos son desprendidos del tronco principal que les ha dado origen, y pasan a integrar nuevos relatos, al adquirir nuevos desarrollos e integrarse con otras ideas o situaciones. ( 5 )

De allí la denominación de metáfora propuesta por Saer, ya que en cada uno de los fragmentos narrativos se produce una expansión de los significantes en torno a un núcleo de deliberación. Como ya lo hemos visto, son una persona o un objeto los puntos nodales alrededor de los cuales el tejido del discurso

se elabora una trama en la que sobresale el tratamiento del tema, más que la materia argumental. La anécdota aparece sometida a un proceso de escritura que se abre camino a tientas en la selva de signos. El carácter introspectivo, intimista, de la literatura de Felisberto Hernández, su anhelo de hallar "lo otro" en la escritura, el concepto en formación y no ya hecho, el movimiento que alimenta la idea, la fluidez de lo vital, son los elementos conformadores de su actitud literaria. Ya lo hemos visto al considerar en su primera época, el encuentro y la caída del misterio, la actitud distraída como programa vital que permite deslizarse con fluidez, violentando o desoyendo convenciones para ingresar en el atisbo de lo espontáneo. Espontaneidad que se propone como libertad que rechaza la cristalización del pensamiento y del discurso.

Ya hemos podido observar, al tratar de La cara de Ana, la penetración de la música en la literatura. ( 6 ) También en Por los tiempos de Clemente Colling, la exposición a cargo del maestro ciego acerca de los "modos chinos" de la composición musical, apunta a la posible clave de estructuración del relato: la irrupción del batallón de cosacos en medio de la celebración de la boda, recuerda la irrupción narrativa del taller del escritor al promediar la narración de la historia de Colling.

Estas señales insertas en el propio texto son, en efecto, indicadores metalingüísticos que señalan su conformación; actúan sugerentemente al indicar al lector la propia enunciación del relato, introducen un plus en el nivel de lectura.

Tierras de la memoria se nos presenta como una narración organizada sobre la base de tres tiempos narrativos, el de



la escritura no indicado sino muy sumariamente, y los dos pretéritos, como hemos visto. Estos enlazan una serie de episodios en los que habremos de detenernos, para examinar los motivos que los conforman. En ellos trataremos de establecer las diferentes remisiones de unos a otros, para extraer de su confrontación los principales rasgos temáticos y estructurales que hacen a su configuración.

De manera general, veamos primeramente la vinculación del presente con el pasado evocado. El comienzo de Tierras de la memoria nos lleva directamente a ello:

"Tengo ganas de creer que comencé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón del ferrocarril. Yo ya tenía veintitrés años." ( 7 )

La explicitación de este deseo, "tengo ganas de creer", que se emite desde el presente del relato, y señala, por lo tanto, a su enunciación, se produce al promediar la narración, (página 51), en la introducción al episodio de la "pollera":

"Aquella noche en Mendoza yo reconocía la realidad presente por su angustia. Pero si ahora tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón del ferrocarril, es porque aquel día en que salía de Montevideo, acompañado por el Mandolión, no sólo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta que la tendría conmigo para toda la vida." ( 8 )

Es decir, el conocimiento de la vida implica un reconocimiento de la angustia, que atraviesa los diversos momentos

de su existencia para instalarse con carácter permanente.

Esta confesión clarifica la función del recuerdo: llenar un vacío vital. Su conversión a escritura insta<sup>u</sup>ra explícita<sup>u</sup>mente el presente en el que se practica la reelaboración estética de lo recordado.

Entre los dos pasados media un paralelismo evidente: el desplazamiento en tren, que al reiterarse activa el flujo memorial, obra como trampolín que permite reinaugurar lo vivido, mediante su entrada "libre y desahogada":

"En este segundo viaje todas las cosas, las personas y las angustias del primero volvieron a vivir como si se hubiera producido una reencarnación de los recuerdos." ( 9 )

El flujo memorial adviene vertiginosamente en algunos casos, para detenerse en algún punto, en algún episodio, en "un acontecimiento importante". Otras veces se muestra oscilante, trasladándose a acontecimientos posteriores (quiebra de la linealidad temporal). Ello otorga al tiempo una gran flexibilidad, "como si el tiempo hubiera sido de goma". (10)

El tiempo recordado es entonces un tiempo caprichoso que tiene sus "preferencias", actúa selectivamente y enhebra los acontecimientos con una lógica propia, guiada por esa vitalidad que produce su "reencarnación".

Los recuerdos, entonces -ya conocemos su autonomía por los otros dos relatos comentados en esta segunda parte-, reorganizan el pasado: "los recuerdos estaban ocupados en recomponer el pasado."

La conciencia padece la dificultad, estética, de proceder a su registro: "...mi conciencia no podía percibir todos los detalles que tan atropelladamente me invadían." Su función se expresa haciendo girar el mundo en sentido contrario, reordenándolo. (11)

### 3.2.1 - El "Mandolión"

Durante el segundo viaje la narración se articula en torno al "Mandolión" -remedo de la pronunciación defectuosa del personaje-, presencia cargada de feísmo, sujeta a una intensa de formación que acusa los perfiles del grotesco. Se acumulan rasgos que lo animalizan: "este animal joven", "especie de bruto", descuidado, torpe, de "ojos grandes y tan tranquilos como los de un buey":

"....un pie del Mandolión había reventado el cordón de un pobre botín amarillo que estaba con la lengua afuera." (12)

La humanización del botín, "pobre", estimula por contraste lo "desagradable" que resulta su persona, cuyas manos "parecían guantes hechos de piel humana y rellenos con carne", y su labio "rodearía al pucho como un festón". Estas atribuciones suponen la descalificación de la persona, invirtiendo el orden de prelación de los elementos.

Si se acentúa el desagrado y la deformación, ello ocurre, sin duda, porque el Mandolión es una suerte de espejo de la situación degradada del protagonista: pérdida del empleo, abandono forzoso de su mujer, y peregrinaje obligado a una vaga ciudad en procura del sustento. El protagonista de este segundo viaje

es el músico que se desplaza por los pueblos de provincia en los que habrá de obtener una compensación exigua, tanto en lo económico como en lo vital y en lo artístico. El rechazo de un presente ingrato, de frustración y desengaño, genera un desgarramiento que condiciona la visión del narrador.

El Mandolión, juntamente con Muñeca y Dolly, en El comedor oscuro, la sirvienta enana en El Balcón, fundamentalmente, son personajes enteramente degradados por la caricatura, que reúne lo animal y lo mecánico; no existe en ellos ninguna zona que los rescate como poseedores de misterio. Su sola presencia convoca la realidad grosera. (13)

Su presencia convoca toda la sordidez que el explorador de lo imaginario rechaza y quiere expulsar del circuito de temas y actitudes valoradas positivamente.. El Mandolión, dominante figura del segundo viaje, constituye precisamente el envés grosero de la realidad evocada en la ficción. Su presencia inicia, en el conjunto de la obra hermandiana, el avance de lo grosero, nutriendo el grotesco que pende como una espada de Damocles sobre la construcción del orbe ensoñado en el que se procura el vuelo libre de la imaginación.

3.2.2 - Las mujeres de la historia: las maestras francesas, el episodio de la "pollera", la recitadora

El episodio de las dos maestras francesas, huérfanas, solteras y maduras -la Menor "era casi joven", constituye una de las evocaciones prolongadas, narradas con mayor detalle. El niño de doce años aparece vinculado afectivamente con la menor de las

hermanas, vínculo que testimonia su despertar a la pubertad.

Se integran en este episodio, como motivos temáticos, además de "la Mayor" y "la Menor", la casa de doble fondo, la señorita rubia, la muchacha atrevida y el negrito bravucón.

El aprendizaje aparece como la instancia obligada -el proyecto de los adultos- y acabará frustrándose. De manera paralela, y subrepticamente, se cumplimenta un acercamiento afectivo similar al que se produce en El caballo perdido, en tanto la menor de las maestras aparece como el objeto del deseo y de la búsqueda.

Ambas aparecen fuertemente ligadas al soporte espacial: la casa de doble fondo es el territorio compartido y que se han distribuido. Así, "la Menor" se asocia al primer fondo, en el que se encuentra la "habitación con escritorios" en la que suele impartir sus clases. "La Mayor" tiene su residencia en el segundo fondo, representa lo temido y por ello la puerta por la que aparece, si bien no "tenía importancia cuando la maestra estaba ausente", se convierte en signo delator de su presencia: "Con seguridad que la puerta tenía otra expresión", dirá, registrándola perceptivamente como un rostro seguido de una cabeza (la habitación), "que dentro tiene pensamientos que se están haciendo y uno no sabe cómo serán." (14)

Mediante esta fuerte ligazón entre la casa y sus ocupantes, Felisberto Hernández, utilizando un recurso que ya nos es conocido, fija en gestos la visión de los otros, precisamente por desconocimiento de su realidad profunda. La visión mecánica que resulta de ese conjunto así propuesto, implica una pérdida de identidad de los sujetos y acarrea su cosificación. Al asimilarlos tan estrechamente con su ambiente, mediante el trasvasamien-

to de rasgos puramente objetales, volviéndolos constitutivos del sujeto, y viceversa, compone una visión deformada de lo real.

El mismo tratamiento recae sobre el Mandolión -asimilado también a su instrumento- y afecta a la señorita rubia, discípula de las maestras francesas. Las córneas de sus ojos "eran como globos terráqueos recién comprados"; en sus ojos está "el país azul del iris con su capital en el centro que era una niña muy grande"; sus dedos "atterrizaban sobre el papel." (15)

El motivo de las córneas reenvía al episodio del Mandolión, quien, por el contrario, tiene unas córneas que "parecían sucias de tabaco" y sus ojos son también sucios, "como si en ellos hubieran revuelto unos cuantos colores oscuros." (16)

Este singular tratamiento de los seres observados reenvía también a los episodios de Mendoza, donde se profundiza. Temáticamente implica el cuestionamiento de la identidad, acarrea la fragmentación física de la persona, tiene que ver con el episodio de la autonomía del cuerpo, y sugiere, finalmente, una otra lectura, un otro encuentro con los seres y las cosas. Al despojarlos de sus cualidades habituales, su recomposición los hace aparecer bajo una luz nueva; revela otros aspectos o cualidades que pasan al primer plano del discurso y que, al desarrollarse intensivamente, se organizan como realidad otra.

Por otra parte, esta problemática de la identidad y de la fragmentación corporal, tiene que ver inmediatamente con la emergencia del impulso libidinal. Así, el deseo de acariciar el brazo desnudo de "la Menor", sigue una trayectoria oblíqua al fragmentar la palabra abedules, y convertirla en significante de un lenguaje críptico que esconde un significado erótico:

"....yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hicieran a un brazo blanco: aBÉ sería la parte abultada del brazo blanco y dules serían los dedos que lo acariciarán. Entonces prendí la luz, saqué de la cartera el cuaderno y el lápiz y escribí: "Yo quiero hacerle abedules a mi maestra." (17)

Este episodio, en el que el narrador da cuenta de su deseo, abre una función que permanece a través de los distintos momentos del relato y que define la actitud del personaje hacia el otro sexo. Testimonio del despertar sexual, tiene asimismo que ver con El caballo perdido, ya que se presenta allí también en su vinculación con Celina. También en Por los tiempos de Clemente Colling hay una alusión explícita:

"....siempre me encontraba fuertemente pre-dispuesto a enamorarme de cuanta maestra tenía y de cuanta amiga de mamá venía a casa." (18)

Es decir, que ese deseo, más disimulado en un caso, manifiesto en otros, atraviesa los tres extensos relatos del ciclo rememorativo y permanece como función abierta. Así, en el que ahora nos ocupa, se manifiesta nuevamente con las otras mujeres de la historia: otra maestra, una tía, vinculadas en un mismo episodio, y la recitadora de Mendoza.

El episodio de la "pollera" corresponde a las evocaciones que tienen como localización espacial a Montevideo y, por lo tanto, es anterior, en el tiempo, al viaje a Chile. Delata la

emergencia confusa del deseo, la ambigua coexistencia de la necesidad de protección maternal y curiosidad sexual. Indicadora de la vasiliación que entraña el paso de la niñez a la adolescencia, la estratagema de esconderse debajo de las faldas de la maestra, aparece también en Mi primera maestra, incluido en Primeras Invenciones. (19) Este relato, que de acuerdo con lo afirmado por el profesor José Pedro Díaz, es un desprendimiento de Tierras de la memoria, constituye otra versión del mismo episodio.

(20) Pero en él observamos una variante argumental de importancia: en tanto que en él la estratagema del niño se lleva a cabo, en Tierras de la memoria el niño no se esconde bajo las faldas de la maestra, sino bajo las de una tía, con la que mantiene una relación de mayor confianza. Sin embargo, en ambos casos la traviesa se concibe como imitación de la actitud de una gallina y sus polluelos, recogidos bajo sus plumas. En ambos se establece una correlación comparativa entre falda gris y plumas grises, en ambos se menciona el carácter prohibido de la acción: el niño sabe que los mayores no le permiten satisfacer todos sus deseos:

"Ya ellas me habían dado una idea de sus costumbres y cuando yo veía que un capricho mío iría más allá de lo permitido, me lo callaba; entonces trataba de realizarlo a escondidas; y en último caso me conformaba con imaginarme que lo cumplía ...." (21)

Temáticamente, este episodio se inscribe dentro de la constelación temática derivada o vinculada con la angustia omnipresente que el narrador declara conocer y reconocer:



"....estaría en mí aun cuando yo pensara en las cosas más diversas: en las nubes que viajaban junto con el ferrocarril; en la llave de mi casa que la llevaba olvidada en mi bolsillo sin saber cuándo la volvería a usar; en el Mandolión, y en aquel botín amarillo que se había atragantado con el pie y tenía la lengua afuera." (22)

En el episodio que comentamos, al cual precede esta declaración, el matiz de la angustia está dado porque ella sigue a la pérdida de la ingenuidad, coexiste con la caída en la cuenta de que su acción no le es permitida. Por ello la angustia "solía mezclarse en extraños placeres"; se produce la coexistencia del placer y del dolor, que ya advertimos en los primeros fragmentos de la primera época. Se advierte, entonces, la existencia de un estado de ánimo cuya complejidad informa todos los relatos. Cabe decir, por lo tanto, que hay un sentimiento permanente, de alegría, de extrañeza y de dolor, en la base de la narrativa hernandiana. Un sentimiento que, por encauzarse en los diferentes caminos de lo imaginario, al rehuir su compromiso con el mundo o ejecutarlo a desgand, al extrañarse y extrañar la realidad del yo y la del entorno, no vacilamos en llamar desgarramiento.

Es por ello que la angustia tiene que ver con la frustración del deseo:

"Pero en Mendoza -cuando yo tenía más de ca-torce años- había vuelto a encontrarme con la angustia que me dejaban las cosas imposibles." (23)

Por otra parte, la angustia informa la culpabilidad

como el protagonista vive su relación con el otro sexo: dado su carácter enamorado y necesitado de constantes estímulos afectivos, vive su deseo culposamente. En el Pre-original de Tierras de la memoria, ello se explicita de manera confesa: los "Heales pianísticos", como llama a su vocación musical, se robustecen merced a la concurrencia de varios motivos. Entre ellos no solamente está lo que tiene que ver con "el placer artístico", ni lo que hace a la vanidad, puesto que "la más honda, tal vez, de las causas que me inclinaban sobre el piano", es la presencia de diversas mujeres que se acercan a él:

"Yo era muy tímido y el piano me dispensaba de buscar aquellas "manifestaciones" con los medios comunes: "ellas" se acercaban al piano y yo miraba fijo el teclado." (24)

Con la "recitadora" la frustración es doble: no sólo no obtiene una respuesta favorable a su expectativa, sino que además descubrirá, abochornado, un nivel del ser totalmente opuesto al del parecer. Ella no sólo no es idealista y capaz de elevarse a lo sublime, como él supusiera al observar su majestad física y escénica, sino que sus actos son guiados exclusivamente por miras utilitarias. Su insensibilidad raya en lo macabro cuando expone, para horror del pianista, una receta culinaria acerca de cómo asar un gato al horno. (la "recitadora" resulta ser la hija de un carnicero). No sólo no existen en ella la hipersensibilidad y el refinamiento propios del buscador del arte y el gozador del espíritu, sino que se muestra groseramente utilitaria.

De manera que la frustración se produce en dos senti-

dos: porque el acercamiento no se concreta y porque lo descubier to pugna contra lo imaginado; al verla recitar por primera vez, su corpulencia y su majestad sugieren al protagonista la visión de una "diosa", como las figuras que pueblan su libro de historia antigua.

Esta desilusión origina directamente la pesadilla nocturna que el narrador interpreta con una técnica psicoanalítica y que marca el final de su estancia en Mendoza, como también de la función narrativa abierta por la emergencia del deseo.

### 3.2.3 - El viaje y la reunión en Mendoza

Este viaje aparece relatado sucintamente y de manera incompleta. No obstante lo cual, proporciona informaciones relativas a la vida familiar del protagonista, y a sus dificultades para integrarse en el grupo del que forma parte. Como en los otros dos relatos de esta segunda época, manifiesta su lentitud para la comprensión de las cosas, y su dificultad frente a la acción: "atendía a la vida como quien come distraído", dirá, y "no sabía considerar lo que era el mundo" .(25)

El cielo, avistado desde la ventanilla del tren, aparece como un espacio libre de peligros, tan sólo empañado por los vagones del ferrocarril, que, intermitentemente, oscurecen la claridad, y se comportan como imágenes portadoras de las dificultades y de los tropiezos.. Opera aquí un evidente traslado desde lo puramente subjetivo, que encarna en los objetos.

Estas informaciones tienen una causalidad explicativa en relación con los hechos de la reunión de Mendoza, adonde el protagonista habrá de sentirse extraviado y confundido.

Con respecto a sus compañeros de viaje, uno de ellos es socialmente brillante, conoce las reglas de cortesía y cómo conducir una conversación; a ello se le agregan connotaciones que delatan una apreciación de índole racista: por el hecho de ser rubio y de piel clara, puede "mantenerse flotando en cualquier superficie social":

"....había vadeado un río, y estaba del otro lado, con el mundo, cambiando sonrisas y pasos de baile "

"....nosotros nos quedábamos plantados en este lado de acá." (26)

Sin embargo, este otro que integra en el "nosotros" y al que se refiere como "el otro cetrino", también participa, pese a su desenvolvimiento primario y torpe, de <sup>un</sup>"misterio elemental", de una comprensión del mundo que, para la mirada del narrador, es asimilable a la que tienen los adultos:

"Casi diría que de chicos ya se veía que iban a ser personas mayores. En cambio yo me quedaría menor para toda la vida." (27)

La participación en las cosas del mundo, que sabe de las múltiples trampas y normatividades que implica la plena integración en el todo social, esa pérdida de la ingenuidad o de la inmadurez que comporta la asunción de roles y posturas, viene dada implícitamente en el hecho social: se la imponen al sujeto los múltiples comportamientos que debe asumir como habituales. En el sistema del texto, esa coerción social se presenta en la expresión "vestir trajes", y aparece polarizada en "el traje de vivo" y en "el traje de bobo". Esa alternativa define las conduc

tas y proporciona la base para juzgar acerca del comportamiento propio y ajeno.

Vestir trajes -como ya lo vimos oportunamente en Por los tiempos de Clemente Colling y como apuntamos en la Parte I al tratar la dicotomía representación/distracción- es indicar el modo de conocimiento del otro y de sí mismo, en el todo social. Y ninguno de estos dos trajes, el de vivo y el de bobo, poseen aptitud para guardar fidelidad al sí mismo, tal y como lo entiende este personaje principal de la narrativa de Felisberto Hernández:

"Yo me encontraba en un caso más raro: apenas el otro venía hacia mí lleno de simpatía, pero trayendo en los ojos la duda del traje que me pondría, yo ya levantaba un brazo o una pierna para calzar el traje de bobo." (28)

La renuncia a la pugna que se entabla para vestir el traje de vivo, delata una economía de esfuerzo que comporta una elección "más rara". Rara es también la condición del músico en un medio chato y filisteo. El artista aparece como un ex-céntrico al que en determinados momentos se puede exhibir, pero sin atender a ello sino superficialmente, aplaudiendo el brillo de sus ejecuciones, pero sin profundizar en su calidad y autenticidad. Esta comprobación es la causa directa de la visión satírica y chaplinesca del pianista, que se ve a sí mismo como en otra ocasión viera a Clemente Colling: una suerte de mixtificador capaz de ofrecer un arte de segunda a un público poco versado. En estos lances repetidos, el escritor que evoca al pianista se distancia humorísticamente del conjunto actor-público, ironizando sin paliativos una situación que lindaría con lo grotesco si no fuera por el matiz

risueño, benevolente, no exento de piedad, con que describe el episodio:

"Después toqué mi nocturno: al principio tenía acordes grandes, de sonidos graves, que yo hacía con las manos abiertas y con la lentitud de un espiritista al ponerlas sobre la mesa y mientras espera que lleguen los espíritus, y aquellos acordes provocaban un silencio expectante; el ambiente se cubría de gruesos nubarrones sonoros y yo tenía la emoción del dibujante que aprieta el lápiz y pone mucho negro...." (29)

Esta misma situación informa a Mi primer concierto, y a Mi primer concierto en Montevideo. También en el Pre-Original de Tierras de la memoria, ya mencionado, aparece una situación similar, pero no se trata entonces acerca de la ejecución propia, sino de la de un "pianista célebre"; y por lo tanto su trabajo con "la masa sonora" sí puede considerarse de calidad y despierta la emoción artística y el goce estético del niño de la historia, y determinan su decisión de parecersele. Este episodio no figura en el texto de Tierras de la memoria, sino que se añade a varios conciertos a los que asiste con el entusiasmo de los iniciados (el texto del pre-original lo incluimos en el punto 2.3.2, Parte I).

### 3.2.4 - La discordia con el propio cuerpo

La mala ejecución, la producción de "mala" música, es una de las causas que determinan una discordia entre el "yo" y el cuerpo. Es decir, se produce la fragmentación de la personalidad, que se manifiesta en una escisión en la que el "yo" se distancia

del cuerpo, acusándolo del mal desempeño:

"Después que el cuerpo y yo habíamos cometido un acto de violencia -como era el descargarse sobre el piano- nos quedábamos con la sensación de estar vacíos. Y ahí el cuerpo tenía una parte muy importante. Apenas veía un piano se ponía como una locomotora que empieza a juntar presión."

"....Yo también lo miraba como si fuera otra persona que observaba y trataba de corregirle los movimientos...." (30)

Pero también coadyuvan en esta fragmentación, las pasiones no controladas: "(Tengo la sospecha de que esta pasión me venía en gran parte de él, lo mismo que todas las violencias a que necesitaba entregarme cuando estaba contemplativo)". (31)

Es decir, es el cuerpo el principal responsable de las acciones, en tanto el "yo" es eminentemente contemplativo. El cuerpo ocasiona "riesgos" a los que el "yo" debe atender para cumplimentar la "obligada convivencia" con él.

El cuerpo como una entidad diferente, dotada de cierta autonomía, que impone y delimita comportamientos, que fija direcciones al "yo", se implica en la visión fragmentada del sujeto como principal responsable, como el travieso y descarado truhán que lo compromete con el mundo. (Más adelante, lo llamaré "sinvergüenza"; en el Diario del Sinvergüenza)

Hay una visión humorística de las relaciones entre el "yo" y el cuerpo, que sobrepasa el planteamiento de la dualidad

del ser, al complacerse en la narración de los avatares que los vinculan:

"Yo no podía, en ningún instante, desmontarme de mi cuerpo. Esta obligada convivencia me exponía a toda clase de riesgos. Y no sólo no quería deshacerme de él, ni siquiera descuidarlo (y si me moría no tenía la menor esperanza de sobrevivirlo, y si me enfermaba era demasiado impertinente) sino que además me proporcionaba todas las comodidades para penetrar los misterios hacia donde estaba proyectada mi imaginación." (32)

El episodio en el que el "yo" se encuentra enfrentado al cuerpo, muestra con claridad el carácter expansivo de la literatura de Felisberto Hernández. Una situación, una idea, una imagen, presiden un texto en el que el despliegue de la imaginación construye una realidad -el texto- del que el referente inicial no es más que un mero indicador.

La relación del "yo" con el cuerpo se constituye en una versión estética, basada en patrones temáticos y estilísticos que se interpenetran en un tejido cuya progresión opera a partir de la vinculación de elementos puramente textuales. Es así como en la cabeza habitan "pensamientos" que a veces deliberan a puerta cerrada, con olvido del cuerpo; éste, por su parte, envía señales sin que se sepa la identidad del portador del mensaje. Irrumpe en la "reunión" hasta que los pensamientos, de mala gana, atienden al requerimiento. Pero además de los habitantes de la cabeza -los pensamientos- están los "pensamientos descalzos", habitantes del cuerpo. Estos se aprovechan de que los pensamien-



tos están ocupados en sus deliberaciones y no pueden atender a su vigilancia, para subir por el cuerpo e instalarse en los ojos, desde donde dirigen diferentes operaciones:

"Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada y parecen víboras que hipnotizan pájaros. También hipnotizan a los pensamientos que están encerrados y estos tienen que abandonar sus deliberaciones." (33)

Es así como los "pensamientos descalzos" se enseñorean del ser, dirigen al cuerpo, el cual hace "sus pasos de carne sobre baldosas frescas" hacia la canasta de la ropa sucia del cuarto de baño. Cumplimenta, entonces, un acto de profanación de la intimidad de los dueños de casa, que acaba de consumarse con la reunión de su cuerpo y una prenda femenina "íntima", produciéndose el encuentro de "mi desnudez y la ropa de ella". Todo ello ocurre, no sin la correspondiente intriga y el suspenso derivado de la situación: "Apenas las manos empezaron a levantar la tapa de la canasta sentí carraspear, -como si se tratara de una advertencia- las bisagras de paja." (34)

### 3.2.5 - El prestigio de la música

Después de narrar la "aventura pobre" a la que el cuerpo lo ha arrastrado, el "yo", decepcionado doblemente por lo ocurrido en el cuarto de baño y en la reunión -en la que su ejecución resulta un "desastre" para él, ya que no para los expectadores-, son las relaciones del "yo" con la música las que motivan una evocación prolongada. La actitud del humorista deja paso entonces a un discurso en el que sobresale la exposición de su pasión por la música.

Como en La envenenada, la distancia que se abre entre el artista y el público es abismal. Así como en este relato lo que persigue el escritor nada tiene que ver con las expectativas y apreciaciones del público, en este pasaje de Tierras de la memoria se profundiza la relación entre el artista y su arte, en una dimensión ignorada para los demás:

"Aquello era muy triste; ellas me elogiaban virtudes que yo sabía muy bien que no tenía. Lo único que yo poseía y ellas no, era la tristeza de haber tocado mal, de presenciar un éxito tan falso y de que lo sostuvieran personas de tan conmovida ignorancia." (35)

El divorcio entre la realidad estimada por el artista y las apreciaciones del público, precisa una zona de prestigio a la que aquél adhiere, permaneciendo ignorada por los otros. Esa zona prestigiosa reaparece en la narrativa hernandiana, nutriendo los relatos en los que la música o la literatura sean parte del mundo representado. Hay una distancia insalvable entre la buena música y la mala música, entre la buena y la mala literatura. Esta distancia configura una temática en la que la disotomía prestigioso / no-prestigioso, dará lugar a nuevos opuestos. Ello habremos de verlo en El balcón y El comedor oscuro (Parte III de este trabajo).

Lo prestigiado conlleva un exclusivismo confeso: el arte se goza en soledad, de manera solipsista. La aventura con el arte excluye la participación de los demás, es "una aventura exclusivamente mía". (36)

La exposición de la relación del artista con la música adquiere la misma intensidad y el mismo tratamiento que motivaba su relación con el otro sexo:

"....apuraba los pasos hasta que me dolían las piernas; iba a su encuentro sin saber dónde la encontraría; como si fuera a buscar una mujer dormida en algún lugar del bosque; y aunque ella no me conociera yo tendría el privilegio de poder tomarla e iniciar con ella toda clase de simpatías." (37)

Esta profesión de fe no se aplica a una composición musical en particular, puesto que "siempre estaba dispuesto a entusiasmarme con cualquiera". La intensidad de la pasión está sólo reservada al tiempo en el que se produce el contacto con cada una de ellas, el placer experimentado está influido por la sospecha, y hasta por la certeza, de que habrá de serle "infiel" en cuanto esté a su alcance otra composición que le guste más. La pasión por la música asume entonces las características de un capricho pasajero por cada composición en particular:

"Sentía la angustiosa voracidad de tenerlas a todas entre mis dedos, de llevarlas siempre conmigo, y anticipadamente me imaginaba el goce muscular de apretar entre mis manos sus cuerpos de sonidos y dominar sus movimientos. Según fuera mi capricho así tocaría y apretaría a unas o a otras y haría sufrir sus voces melódicas." (38)

Es este un amor-pasión ávido, voraz, propiciador de

sensualidad, como puede apreciarse en el texto antes citado. Los sonidos, al combinar su "proximidad secreta", producen el "milagro": el blanco del papel es entonces un "campo blanco", en cuyos caminos están "sembradas" las notas, y detenerse en cada acorde es hacerlo "a la sombra de un árbol extraño en un país nuevo". Los pasajes intrincados son "selvas de signos". La partitura, en fin, un "mapa" que refleja y proyecta un micro-mundo dotado de leyes propias, que no se conocerán sino hasta familiarizarse con ellas. (39)

### 3.3 - Los personajes sin nombre

Los personajes de Tierras de la memoria carecen, en todos los casos, de nombre propio. Son "el Mandolión", "la Menor", "la Mayor", "otra maestra", "una tía", "el rubio alto", "el otro cetrino", "mis padres", "un primo", "la recitadora", "la gorda", "el Jefe", etc. Es probable que el estado larval de esta narración, que no fue publicada sino con posterioridad a la muerte de su autor, sea una de las razones que determinan este rasgo. Pero, tal y como ella ha llegado a nuestra consideración, esa ausencia de nombres les quita a todos sus personajes concreción, los diluye, los anonimiza. Con ello pierden identidad, se disuelven en rasgos que los individualizan a medias y son, también, sujetos a medias de los episodios que protagonizan. A ello se le adhiere la declaración del narrador que afirma, a través de su yo-protagonista, la radical imposibilidad de comprender y conocer a los demás. Su eventual encuentro no será sino una encrucijada en la que convergen los destinos, que luego retoman su rumbo solitario.

Las personas saben muy poco las unas de las otras, frecuentemente sólo logran hacerse una composición de lugar, una idea de los demás. Ello da como saldo la imprevisibilidad de las relaciones, imprevisibilidad que inaugura la previsibilidad del error. Aparecen expuestas al cambio, al mismo estar cambiante, deformador, de los recuerdos de Por los tiempos de Clemente Colling. Porque curiosamente, en este relato en el que los personajes sí llevan nombre, los recuerdos que los convocan están demarcados por su mutabilidad. Su condición es tan incierta e imprecisa como lo son los personajes sin nombre de Tierras de la memoria:

"Ya me había ocurrido lo mismo otras veces con otras personas: podría ser la luz, el lugar donde se hubieran colocado o alguna modificación que hubieran hecho en el arreglo de su cara, pero lo cierto es que de pronto tenían otra expresión, eran como retratos de ellas mismas que no alcanzaran a parecérselos del todo, además sugerían parecidos con otras personas a quienes nunca se nos hubiera ocurrido compararlas." (40)

Y son precisamente esos rostros los que llevan la huella delatora del ser: "saber cómo era el destino que se asomaba en esa misma cara", es el anhelo confeso de quien los observa. Detrás del destino, de la trayectoria de cada cual, queda una zona de intangibilidad, a la que sólo es posible asomarse y atisbar lo inasible.

El mundo literario de Felisberto Hernández es un teji-

do del que participa una angustia sustancial e inmodificable que lo transita y lo inunda todo. Lo que el juego y la imaginación pueden construir es un mundo inexistente, un mundo de palabras, donde sólo es posible registrar percepciones que resultan de pasear la mirada por superficies, impenetrables, al fin y al cabo. Los recuerdos se "encienden", iluminan una realidad que parece oscura, inextricable. Por ello, la verdad se sujeta a lo percibido bajo la luz de esas lámparas que derraman sus luces fuertes o débiles sobre los objetos y las personas.

Encenderse es ofrecerse a la mirada, que acude deslumbrada ante el espectáculo que se le ofrece. La luz señala, mágicamente, la dirección de la mirada en busca de ese "destino especial" del que el "yo" extrañado se declaraba perseguidor en La cara de Ana, primer relato de la infancia recordada.

Al abordar la descripción de la figura del jefe montevideano de los scouts, Felisberto Hernández reitera, en Tierras de la memoria, ese extrañamiento que configuran "el sentido distraído", el "sentimiento especial del destino y de las cosas". Así, declara que aquélla era una "noche a propósito para tener sospechas y conocer destinos". (41) El rostro del jefe ostenta "una reunión alegre de todas las partes"; en él coexisten la lealtad y "una cierta inquietud del espíritu", que "nunca se apagaría del todo", las que lo llevan a "cuidar de la inocencia de todas las cosas". Rememoramos aquí La barba metafísica, adonde su portador goza de un estatuto especial; en su barba persiste un "misterio" que tiene su raíz en "una cierta inquietud del espíritu", la que unifica y da sentido a la figura evocada. (42)

La figura del Jefe se salva, podríamos decir, por

esa inquietud espiritual persistente, dadora de identidad. Ella excluye el error y permite el reconocimiento, es decir, la reafirmación de "lo que siempre creímos comprender". Pero esa salvación, ese triunfo de la identidad sobre el anonimato, siempre se remite a una identidad inicialmente fragmentada, será la "reunión de las partes de la cara", como la propia literatura de Felisberto Hernández resulta de la adición y el entrelazamiento de fragmentos.

Lo que es dable conocer, entonces, se ofrece fragmentariamente..Lo que es dable conocer como unitario, contiene la impulsión del espíritu, que da la inquietud que caracteriza y define. La apertura de Tierras de la memoria hacia el resto de la narrativa de su autor, apertura temática y de organización que remite a sus otros relatos, lejos de ser defectuosa, significa de manera inequívoca la índole de su literatura. Los distintos episodios que la conforman evocan a un sujeto estético, el "yo" innominado, y a los otros sujetos, innominados también. En los diferentes espacios, la luz y las sombras se disputan el territorio cambiante de la identidad, que es esencialmente fluyente, abarcadora de verdades cambiantes..

La última verdad de la literatura de Felisberto Hernández reposa en estas premisas. Invariablemente, las proyecciones de la imaginación pueden elegir el territorio de la infancia y de la primera adolescencia, como en estos tres extensos relatos. O bien, <sup>derivar</sup> hacia las diversas situaciones que constituyen la base de los relatos de su tercera etapa, que abordaremos a continuación. Siempre hay un ellos un vacío, el que deja un presente poco grato, y que se cubre con la práctica de la escritura.

- 279 -

Por ello el discurso muestra su proceso de conformación a medida que se inscribe como texto. Como lo observa el profesor José Pedro Díaz, más que el recuerdo, la temática de estos relatos es el análisis del recuerdo. La diferente aprehensión de las imágenes de la memoria, que en cada acto de escritura es posible registrar, mediante la palabra.



NOTAS

- ( 1 ) HERNANDEZ, Felisberto : Tierras de la memoria. En Obras completas, IV. Montevideo, Ed.Arca, 1967.
- ( 2 ) HERNANDEZ, Felisberto : Diario del sinvergüenza y últimas invenciones. Obras completas, VI. Montevideo, Arca, 1974. V. Parte III, 3.4, de este trabajo.
- ( 3 ) SAER, Juan José : Tierras de la memoria. En Alain Sicard, Felisberto Hernández ante la crítica actual. Caracas, Monte Avila, 1977, pp. 307-321
- ( 4 ) HERNANDEZ, Felisberto : Tierras de la memoria, ob.cit. p. 25-26
- ( 5 ) DÍAZ, José Pedro : La gestación de los relatos, en Prólogo a Diario del sinvergüenza y últimas invenciones, pp. 8-13
- ( 6 ) HERNANDEZ, Felisberto : La cara de Ana, en Primeras Invenciones, ob.cit. pp.65-71.V. Parte I, 2.3.2, de este trabajo.
- ( 7 ) Hernández, Felisberto : Tierras de la memoria, p.9

- ( 8) Ibíd., p. 51
- ( 9) Ibíd., p.41
- (10) Ibíd.
- (11) Ibíd.
- (12) Ibíd., p.10
- (13) HERNANDEZ, Felisberto : Nadie encendía las lámparas.  
Arca, Montevideo, 1967. V.  
Parte III, 2.3 y 2.7, de es  
te trabajo.
- (14) HERNANDEZ, Felisberto : Tierras de la memoria, p.14
- (15) Ibíd., p.15
- (16) Ibíd.
- (17) Ibíd., p.18
- (18) HERNANDEZ, Felisberto : Por los tiempos de Clemente  
Colling, ob.cit., p.17
- (19) HERNANDEZ, Felisberto : Mi primera maestra. En Pri-  
meras Invenciones, pp.130-  
132
- (20) DIAZ, José Pedro : Prólogo al Diario del sin-  
vergüenza, p.11
- (21) HERNANDEZ, Felisberto : Tierras de la memoria, p.52
- (22) Ibíd.
- (23) Ibíd., p.54

- (24) HERNANDEZ, Felisberto . : Pre-original de Tierras de la memoria. En Diario del sinvergüenza y últimas invenciones, p.100
- (25) HERNANDEZ, Felisberto : Tierras de la memoria, p.20
- (26) Ibíd., p.23
- (27) Ibíd., p.24
- (28) Ibíd.
- (29) Ibíd., p.25
- (30) Ibíd., p.33
- (31) Ibíd.
- (32) Ibíd.
- (33) Ibíd., p.30
- (34) Ibíd., p.31
- (35) Ibíd., p.34
- (36) Ibíd., p.37
- (37) Ibíd., p.37
- (38) Ibíd., p.34-35
- (39) Ibíd., p.38-39
- (40) Ibíd., p.45
- (41) Ibíd., p.44
- (42) HERNANDEZ, Felisberto : La barba metafísica. En Pri -

meras Invenciones, p.55-

56. V. Parte I, 2.2.2 .

Señalábamos, en esa oportu  
nidad, las condiciones ne -  
cesarias para que se pro -  
duzca el encuentro con el  
misterio, y con su positiv  
dad.

280

PARTE III

TERCERA EPOCA :

LOS CUENTOS DE LA MADUREZ (1947-1964)

### Capítulo 1: Ars poetica

Los cuentos de la tercera época literaria de Felisberto Hernández son aquellos de mayor difusión, no sólo porque se publican en revistas y en periódicos, sino por su edición llevada a cabo por casas editoriales de prestigio y de capacidad distributiva.

Al par que se difunden con relativa facilidad, siendo algunos de ellos objeto de traducciones a otros idiomas, crece también su espesor, su densidad y calidad literaria. Estamos, por lo tanto, frente a los cuentos de la madurez del escritor: ellos integran el orbe mágico-fantástico creado mediante la escritura, en el que se cuegan también la rememoración y la distracción. Es decir, los relatos más difundidos de Felisberto Hernández, se construyen a partir de los elementos que ya hemos estudiado en la Parte I, cuando intentamos delimitar el espectro imaginativo que nutre su actividad literaria.

Por ello es que en esta tercera época confluyen todos los hilos de la producción hernandiana. Desde el hilo rememorativo, que continúa, a manera de prolongación de la segunda época, hilvanando la trama de la ficción, hasta la proyección mágico-fantástica, de mayor complejidad y densidad imaginativas.

En París, donde disfruta de la beca que le ha otorgado el gobierno francés, conoce al escritor y crítico Roger Caillois, quien, posteriormente, le pedirá que escriba acerca de la poética de sus cuentos.( 1 ) Surge así lo que hoy conocemos como Explicación falsa de mis cuentos, recogida posteriormente en el volumen V de las obras completas.( 2 )

Es éste un texto que refiere el modo y el proceso de composición de los cuentos; enfatiza su condición de criaturas únicas que necesitan crecer en libertad. Pese a su extensión, nos parece conveniente transcribir el texto en su totalidad, para sistematizar luego las principales postulaciones:

"Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos.

Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda." ( 3 )

La explicación, falsa porque es exterior a la gestación de los cuentos, los equipara a una planta que pugna por manifestarse, por alcanzar un crecimiento en el que se revelará como ella misma. Su condición es, entonces, única e irrepetible. Cada cuento emerge como un todo orgánico, dueño de sus propias leyes que lo definen como él mismo. Cada cuento, entonces,



aparece como el producto de una sustancia extralingüística que emerge en la conciencia para que ésta proceda a su modelado, a su transmutación estética. La tarea de esa conciencia consistirá en ser fiel a ese emergente para que no se distorsione su identidad. No deberá recomendarle "extranjeros", es decir, elementos exteriores, sino, por el contrario, deberá procurar que surja enteramente fiel a sí mismo. La planta que crece en un rincón, aparece como "algo raro", es decir, no acostumbrado, es decir original, inédito. Obtener su crecimiento, su manifestación acabada, es el sentido de la escritura que no aparece sometida a moldes o a modelos, sino que será ella misma su propio modelo una vez formulada.

Por otra parte, esa escritura se conforma sobre la marcha, sin saber cómo ha de proceder, cuánto tiempo ni qué cuidados deberá cumplimentar hasta que broten las "hojas de poesía". Esa poesía, esa concreción artística, estará lograda sólo si resulta "natural", si no sucumbe a los artificios que acaben con su "orgullo discreto", con su aparente torpeza.

Las leyes del cuento existen, claro está, pero tal vez la conciencia nunca las alcance. No es tarea de la conciencia la de reducir enteramente a racionalidad la poética de los cuentos, sino la de vigilar su crecimiento de un modo riguroso y constante. Por ello, cabe formular esas leyes de un modo metafórico, aludiendo más que estableciéndolas con exactitud, de manera taxativa. La metáfora de la planta alude, sin duda, a la índole vital, no literaria, de los cuentos. Estos no son sino criaturas, de "vida extraña y propia", que imponen su materia a la escritura, mero agente modelador de un discurso que la pre-

existe y determina.

Esta formulación de los cuentos-planta, de los cuentos vivos, y de la índole poética de su factura, tiene que ver, salvadas las diferencias que hacen a cada escritor y a su particular modo de hacer literatura, con la poética de Horacio Quiroga y con la de Julio Cortázar, en el ámbito hispanoamericano.

En su Decálogo del perfecto cuentista, Horacio Quiroga ya se refería a las normativas a seguir para obtener la vida en el cuento: la comunicación intensa y depurada de ornatos, que logre transmitir en el lector aquellas impresiones que llevan al escritor a la formulación del cuento literario. Julio Cortázar, posteriormente, y haciéndose eco de su par uruguayo, retoma sus aseveraciones, insistiendo en el hecho de que el cuento tiene un carácter orgánico: los cuentos "respiran", son "criaturas vivientes", nos dice en Del cuento breve y sus alrededores (4)

Con ello, Felisberto Hernández se inscribe en la línea de los creadores hispanoamericanos que hicieron del ejercicio literario del cuento, profesión de fe. No otra lectura se desprende de esta Explicación falsa..., que exalta ante todo la existencia de una lógica de la creación, anterior a la conciencia razonante.

Por otra parte, y retomando lo que ya hemos manifestado, vemos en esta fidelidad a la "planta" el origen de las dificultades lingüísticas, que tienen que ver estrechamente con ello y que por ello se exhiben en los textos. La crisis de la escritura, su interrupción, las imágenes sorprendentes que traban elementos disímiles y aun opuestos, tienen que ver con la fidelidad a esa "materia" extralingüística que precede a la escritura. Hay un texto del autor donde alude expresamente a sus "imper

fecciones" y a la presencia de lo "feo" en su literatura. Este texto, recogido por los compiladores de los inéditos y manuscritos del autor, figura como He decidido leer un cuento mío..., entre aquellos que registran sus opiniones sobre su propia obra. En él aparece subrayada la importancia que Felisberto Hernández atribuye a lo que llama la "materia" de sus cuentos, consistente en su oralidad.

El profesor José Pedro Díaz, quien conociera personalmente al escritor, recuerda "haberlo oído narrar, con eficacia insuperable" algunos episodios que posteriormente pasaron a integrar sus narraciones. Por otra parte, la lectura de sus cuentos llegó a constituir una práctica habitual, llevada a cabo por el propio autor en reuniones, como las celebradas en "Amigos del Arte", institución en la que en más de una ocasión fueron presentados sus libros. (5 )

Por otra parte, esta circunstancia aparece reflejada en su magistral relato Nadie encendía las lámparas, que examinaremos en esta tercera parte de nuestro trabajo. Las palabras iniciales aluden directamente a ello:

"Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos." ( 6 )

Ello pone de relieve el carácter de una narrativa que no sólo se gesta y se ofrece al nivel de la escritura, sino que se articula sobre la práctica de su oralidad. La espontaneidad

narrativa así hallada, configura en buena medida lo que constituye el estilo de Felisberto Hernández, estilo en el que sobresale el cuidado del trabajo realizado al nivel de la narración, más que el que atañe al nivel verbal. Del texto antes citado, He decidido leer un cuento mío, transcribimos los párrafos más significativos, aclaratorios de lo que venimos diciendo:

"He decidido leer un cuento mío, no sólo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la manera que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia, la condición que creí haber asimilado naturalmente..... ..  
No sé por qué no se hacen recitales de cuentos; pero he estado arriesgando suposiciones; debe haber pocos cuentos escritos para ser contados en voz alta, escritos expresamente con esa condición, o cuya materia de expresión sea la palabra viva; cuentos en que el artista haya asimilado esa materia, haya soñado con ella muchos años, con la afectividad misteriosa en que se encuentran y se funden, un espíritu y la materia que lo expresa; cuando eso se ha logrado nos encontramos con que si esa obra artística se transporta a otra materia, generalmente pierde mucho y parece falsificada..... ..  
Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos

para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión." ( 7 )

Esta apelación a la sencillez y a la naturalidad, reaparece en otros textos. Hay, al respecto, una carta dirigida a un amigo, encontrada entre sus manuscritos.

En ella , el autor, al pedir excusas por sus insuficiencias en materia de conocimiento filosófico y sus lecturas poco sistemáticas, resalta su actitud de asomarse al conocimiento no como lo haría un estudioso, sino guiado por la curiosidad que brota "del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma". Y agrega a continuación que esa actitud favorece a su literatura, puesto que le permite asomarse a los textos y escribir los suyos sin prejuicios.

"....recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la

curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente-favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos- contra la literatura y las formas hechas." ( 8 )

Estas aseveraciones contribuyen a forjar la poética del cuento hernandiano, enfatizando esa defendida naturalidad que hace a su vitalidad, a su carácter respetuoso del elemento pulsional, al arrebató poético que informa sus imágenes deslumbrantes.

Por otra parte, la referencia de estos textos a la oralidad de la escritura hernandiana, corrobora la impresión de agilidad, la buscada espontaneidad en la elección de un lenguaje que atiende más a lo coloquial que a lo literario, en el sentido libresco del término.

La escritora Paulina Medeiros rememora, en su Prefacio al libro Felisberto Hernández y yo, el empecinamiento del escritor en lo que hace a la inclusión del término "budineras" en su relato La casa inundada. La palabra, que Paulina rechazara en virtud de sus connotaciones culinarias, le parecía al escritor la pertinente, la que, Paulina lo reconoció posteriormente, le otorga al relato gran parte de su atmósfera peculiar. ( 9 )

Esta coloquialidad, dada por la inflexión tonal de los comentarios, cuanto por la específica incorporación de voces pertenecientes al habla popular rioplatense, contribuye a la fijación de un modo de ser regional que el anonimato frecuen-

te de lugares y personajes, por el contrario, disuelve. Con ello, los textos adquieren su indiscutible originalidad y se inscriben en la modernidad literaria al exaltar las calidades no altisonantes de la palabra. Por otra parte, los cuentos de Felisberto Hernández se suman a un modo de hacer literatura que tiene en muchos de sus pares hispanoamericanos a sus seguidores. La profesora Edelweis Serra nos lo recuerda: Desde Juan Rulfo, quien exponía en una entrevista el origen oral de su discurso, su voluntad de escribir sus cuentos modelándolos a partir de la utilización del "lenguaje del pueblo", pasando por Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, todos ellos han hecho intervenir el modo coloquial del lenguaje en sus relatos. La lista es meramente indicativa; ella sólo menciona algunas de las numerosas figuras cuyo hacer literario consiste en "narrar como quien habla, no como quien escribe", según la feliz expresión de la profesora Edelweis Serra, que compartimos. (10)

Evidentemente, el uso privilegiado de la primera persona del singular, confiere a los relatos de Felisberto Hernández la posibilidad inmediata de "hablar", en la medida en que quien enuncia "yo" puede hacerlo de modo natural. La primera persona gramatical ofrece mayores posibilidades narrativas que la segunda -raramente utilizada- y la tercera, propia del relato tradicional. El uso del yo permite al relato su diversificación compositiva y una integración de diferentes discursos reunidos bajo la garantía de este pronombre que aparece como fiador del discurso frente al lector. Frente al no personal, como llamara Émile Benveniste a la tercera persona gramatical, el yo, personalizado, interviene todo el tiempo, es el dueño de un discurso que, en cambio, el ausente, aquel de quien se habla, no puede utilizar si

- 295 -

no cuando se lo permiten. En especial, la utilización del yo permite, en la cuentística hernandiana, los desdoblamiento y las metamorfosis, como veremos..



NOTAS

- (1) GIRALDI DE DEI CAS, Rorah : Felisberto Hernández, del crea-  
dor al hombre, p.76.
- (2) HERNANDEZ, Felisberto : Explicación falsa de mis cuentos  
Entregas de la Licorne, Montevi-  
deo, No.5-6, setiembre de 1955.  
Utilizamos la edición de Calican  
to, El caballo perdido y otros  
cuentos, Madrid, 1976, pp.13-14
- (3) Ibíd.
- (4) QUIROGA, Horacio : Decálogo del perfecto cuentista.  
Obras desconocidas e inéditas, T.VII  
Sobre literatura, pp.86-88
- CORTAZAR, Julio : Del cuento breve y sus alrededores -  
res. En Ultimo Round, Siglo XXI,  
México, 1969, pp.35-40
- (5) DIAZ, José Pedro : Prólogo a Diario del sinvergüen-  
za y últimas invenciones, p.19
- (6) HERNANDEZ, Felisberto : Nadie encendía las lámparas, p.7
- (7) HERNANDEZ, Felisberto : He decidido leer un cuento mío...  
En Diario del sinvergüenza y últi-  
mas invenciones, p.192-193
- (8) HERNANDEZ, Felisberto : [Una carta]. En Diario del sin -  
vergüenza y últimas invenciones,

p. 168. Aparece incluida en el conjunto de papeles inéditos en los que se expresan las opiniones del autor sobre su quehacer literario. No se indica el destinatario.

(9) MEDEIROS, Paulina

: Felisberto Hernández y yo. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974. El prefacio a la correspondencia intercambiada entre los dos escritores, fue reeditado recientemente por la revista Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, agosto 1981, No. 374, pp.322-343.

(10) SERRA, Edelweis

: El arte de contar, en Tipología del cuento literario. Madrid, Cupsa, 1978, pp.36 y siguientes.

Capítulo 2 - Nadie encendía las lámparas (1947)

Son diez los relatos que integran Nadie encendía las lámparas (1947): el que da su nombre al libro, El balcón, El acomodador, Menos Julia, La mujer parecida a mí, Mi primer concierto, El comedor oscuro, El corazón verde, Muebles "El Canario" y Las dos historias. ( 1 )

Se trata, en todos los casos, de relatos cortos, en los que se continúan y profundizan las líneas generales de la narrativa de Felisberto Hernández. Exceptuando Las dos historias, en que el narrador cede la palabra a otro personaje, quien también narra en primera persona, en todos ellos aparece el yo-narrador-protagonista que emerge en la primera época y se consolida en la segunda, con los tres relatos extensos del ciclo rememorative.

Considerar los avatares que ligan a este "yo" con lo narrado, se nos presenta como el proceso ineludible para poner de relieve el espectro de situaciones narrativas configuradas. Dada su vocación contemplativa, propenso a la infinita observación de los perfiles estéticos de la realidad entorno, prevalece en estos relatos la lucha por dar cabida a las realidades de lo imaginario.

En todos ellos, en mayor o en menor medida, se produce un enfrentamiento con el orden de la realidad utilitaria, práctica, para oponer a ella el de la sensibilidad, la ensoñación, la imaginación. Ello hace que estos relatos adquieran la textura de una pugna.

De la observación minuciosa de lo cotidiano, brotan las ficciones que no por tener que ver con la biografía del es-

critor, dejan de serlo. Sabemos, por los relatos de la segunda época, que es imposible la fidelidad a los hechos: éstos cuentan para la conciencia en tanto que percibidos por ella, por lo que narrar se convierte en el ejercicio de presentación de esos hechos, así configurados por la percepción. Y es la visión poética la que prevalece en una escritura que sale permanentemente al encuentro de los aspectos menos evidentes de la realidad. El rostro de esa realidad exhibe, fundamentalmente, dos aspectos que se polarizan: de un lado lo utilitario, lo burdo, lo craso, lo mezquino; de otro lo poético, lo ensoñado, lo entrevisto, lo imaginado.

Los personajes, uniéndose y distanciándose con el yo-narrador-protagonista, tienen necesariamente un rostro que muestra esos dos aspectos. Incliniéndose hacia uno u otro, revelarán su capacidad comprensiva de misterio. Asociándose estrechamente con los objetos que constituyen el ambiente en el que transcurren sus vidas, inclinarán la masa de los elementos del relato en un sentido o en otro. O lo harán permanecer en una zona ambigua, tanto más sugestiva cuanto que con ella se intensifica lo posible, en el debate de los distintos órdenes de lo real, rehuyendo la positividad de un mensaje taxativo, cerrado.

Lo real se manifiesta, entonces, en permanente mutación: por su fluidez, por su capacidad polimórfica, adquiereacentos distintos en cada caso. Acusa la presencia transformadora del tiempo, con afectación del hálito vital que lo informa.

Como lo hemos visto en la primera y segunda etapas de la producción felisbertiana, en esta tercera tampoco interesan las "grandes" cosas: ni los hechos que registran y demarcan hitos en la corriente que los escribe como historia, ni personajes re-

presentativos del acaecer histórico, ni grandes luchas, ni avatares que la historia de los pueblos considera decisivos, aparecen aquí.

El contexto que informa estos relatos es anodino, provinciano, cotidiano. Los personajes, hombres y mujeres apenas descritos: sus gestos y rarezas importan más que su psicología. Casi no cabe hablar, en rigor, de una firme composición en la forma de los caracteres. Ciertamente es que el cuento es una especie narrativa que favorece la presentación de un personaje en situación, frecuentemente desgajado de su contextualidad o parcialmente evocador de ella. ( 2 )

Pero, también, que la narrativa de Felisberto Hernández soslaya deliberadamente la constitución de un personaje al modo realista tradicional.

La índole de los argumentos descubre, entonces, una compleja relación entre los órdenes de lo real. Un escritor que lee uno de los cuentos escritos por él, evidentemente a desgano, los comentarios que suscita su lectura, las actitudes del público, la continua y reiterada distracción del que lee, su especial relación con los seres y objetos del entorno, es el asunto observado por Nadie encendía las lámparas. En El balcón, la ocasional visita de un pianista a la vieja casona en la que moran un anciano y su extraña hija, que mantiene una mágica relación con los objetos de su casa, las comidas y tertulias practicadas durante su permanencia en aquella, hasta la caída del balcón, informan a este segundo relato.

El acomodador presenta a un extraño personaje, a la sazón acomodador de un teatro, quien, fuera del desempeño de un oficio que detesta, acude puntualmente dos veces por semana a un

increíble "comedor gratuito". Una realidad anodina, chata, que es compensada mediante la súbita y prodigiosa aparición de una sobrenatural facultad para ver en la oscuridad, se transforma, entonces, en realidad fantástica. La habitación contigua al comedor se convierte en el escenario nocturno de las prácticas secretas de quien acude a ella porque "Había entrevisto en ella vitrinas cargadas de objetos y había sentido aumentar la luz de mis ojos"; allí se producen sucesivos contactos con una mujer que camina sobre su cuerpo -el de él- tendido en el piso de la habitación. El encuentro se produce, entonces, en una especie de "mundo inviolable" ( 3 ) que termina desbaratándose con la brusca intromisión del mayordomo y el padre de la mujer -el dueño del comedor-.

En Menos Julia, el yo-narrador-protagonista encuentra a un viejo amigo de la infancia, el cual padece una "enfermedad" de la que no quiere curarse, puesto que la ama "más que a la vida. ( 4 ) Este le invita a su quinta en el campo, en la que celebra la extraña ceremonia de reconocer por el tacto los objetos colocados sobre "un largo y viejo mostrador", en la interioridad de un túnel. Durante su permanencia en la casa de campo, los dos amigos se entregan a esta práctica por tres veces, actuando el invitado como un "iniciado" y el anfitrión como un iniciador.

La acendrada manía del anfitrión, que consiste en tocar los objetos para perseguir "ideas que van hacia otra parte", es decir, en redescubrir significados ocultos merced a la potenciación del tacto y la abolición de la luz, es tal, que determina su opción a favor de la "enfermedad". Esta permanece incluso en desmedro del amor de Julia, la que exige que "deje de tocar

caras" de otras muchachas en el túnel.

En La mujer parecida a mí, Felisberto Hernández retoma la temática rememorativa, pero desde una perspectiva fantástica: el rememorante evoca los tiempos en que "había sido caballo" y procede a narrar su historia de castigos y abandonos, hasta dar con una maestra, la mujer que se le parece, la cual le dispensa el afecto que nunca hasta entonces había recibido. Los amores del caballo con la maestra son de cierta equivocidad, dada la diferente naturaleza de ambos, y ello agrega patetismo al relato de la bestia; el caballo venga la afrenta recibida por parte de un mal dueño, matándole violentamente. Y se marcha, finalmente, a proseguir su errancia, por no entorpecer la relación de la mujer con su novio, celoso de la atención que aquélla le presta al caballo.

En Mi primer concierto reaparece el pianista de El convento, El vapor, Tierras de la memoria. Por eso mismo emerge el yo activo, el que debe cumplimentar su pacto con el mundo mediante la ejecución de un concierto. En este relato nos encontramos con las dificultades y tropiezos que ello supone, por cuanto el yo-narrador-protagonista va a contarnos lo acontecido desde el día anterior a la representación, en la que experimenta "sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo" (5). La angustia in crescendo del pianista acaba por configurar la presencia (real o fantástica) de un gato en el escenario durante el curso del concierto. La amenaza y la comicidad que su presencia suscita parecen guiadas por la proyección imaginativa del angustiado pianista, más que como realidad afectiva.

También es el pianista el que aparece en El comedor

oscuro, pero aquí es enviado por la "Asociación de Pianistas" a la casa de una "viuda rica que quiere que le hagan música dos veces por semana". Se trata, pues, de la música ejecutada en un interior doméstico, como antes ocurriera en El caballo perdido, aunque aquí ya tenemos al pianista que se procura de este modo el sustento. La penosa situación se agrava por la ignorancia, la torpeza, la cursilería y la vacuidad de las dos mujeres que habitan la casa -Muñeca y Dolly, ama y criada- cuyos rasgos negativos configuran lo no-prestigioso, lo grotesco, lo indigno, que ya encontramos en Tierras de la memoria, con el "Mandolión". La pérdida del trabajo por razones que no se aclaran es sólo uno de los muchos fracasos que acosan al pianista, quien, no obstante, conserva la dignidad para rechazar la sórdida proposición de la ávida sirvienta.

El corazón verde constituye otra de las prolongaciones o nuevos modos de abordar la temática de la rememoración. A partir de la contemplación de un alfiler de corbata, en el que está engastada la pequeña piedra verde en forma de corazón, el concertista rememora hechos diversos que se refieren a distintos tramos de su existencia. Se trata de hechos dispersos, vinculados por la presencia del alfiler, regalo de su abuela en la infancia ya lejana. La falta constante de dinero y la dificultad para "arreglar conciertos" en diferentes ciudades en las que el músico se ve obligado a peregrinar por su oficio, constituyen el marco de una rememoración que se centra en episodios de la infancia ya lejana. Este relato constituye una "visita" al "pueblito perdido" en el que yacen los recuerdos, visita que se convierte en un "descansar en ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones". (6)



En Muebles "El Canario" el yo-narrador-protagonista es alguien que se encuentra de vacaciones en un "lugar cercano" a "la ciudad". Sorpresivamente, en el tranvía en el que viaja, un desconocido le inyecta en el brazo un líquido también desconocido, cuyas consecuencias ignora. Y sólo más tarde, ya en su habitación, habrá de caer en la cuenta, horrorizado, de que en su propia cabeza se ha instalado la transmisión especial preparada por la casa de muebles, obligándolo a escucharla íntegramente. En procura del antídoto que la anule, debe soportar la emisión de los anuncios publicitarios, tangos, un soneto compuesto en homenaje a la casa anunciadora, y hasta existe la amenaza de tener que escuchar también una novela en episodios. Todo ello le merece un juicio peyorativo que sintetiza en la expresión "horrible". El relato finaliza con la mención del anodino tratamiento que acabe con la transmisión: "un baño de pies bien caliente". (6')

Finalmente, Las dos historias nos pone en contacto con un joven que "pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno". Es decir, se narra la historia del intento de escribir una historia, y el fracaso de ese intento. Aparece, claro está, un relato dentro de otro relato, a cargo de dos narradores; con ello, los dos puntos de vista alternan el discurso de uno y otro, indicadores de los avatares del difícil intento de narrar. (6")

Tenemos, pues, al literato y músico en Nadie encendía las lámparas, al músico en El Balcón, Mi primer concierto, El comedor oscuro, El corazón verde; al acomodador en el relato del mismo nombre, al hombre-caballo en La mujer parecida a mí, a "alguien" que se halla de vacaciones en Muebles "El Canario", al literato en Las dos historias. En Meñes Julia, el yo-narrador es más testigo que protagonista o, en todo caso, protagonista cóm-

plice o aliado, puesto que el rol principal corresponde al "amigo" de la enfermedad rara. Por otra parte, hay personajes secundarios que se destacan en Nadie encendía las lámparas: entre los concurrentes a la reunión, aparecen el joven "de la frente pelada", "la sobrina", "el político", y la viuda inconsolable. En El balcón, cumple un rol protagónico la hija del anciano, y, en menor medida, este último. En El Acomodador aparecen el dueño del comedor, y su hija, la mujer del peinador blanco. En Menos Julia, la muchacha en cuestión y Alejandro, el mayordomo. En La mujer parecida a mí, la maestra y Alejandro, el "chiquilín de las orejas dobladas". En El comedor oscuro, Dolly, Muñeca y Arañita. En El corazón verde, una abuela y un flandú. En Las dos historias el relato del joven convoca la figura de su amada.

Todas estas presencias configuran personajes en la medida en que encarnan en una imagen más o menos antropomórfica; y por el hecho de que aparecen conduciendo el hilo narrativo, cumplen la función de personajes en la economía de los relatos.

Pero en casi todos los casos son figuras de débil configuración, permaneciendo sometidos a la perspectiva del narrador. Este, al evocarlos, selecciona cuidadosamente sus rasgos y su discurso. Relativamente autónomos, se nos aparecen: en El Balcón, la hija y su anciano padre, el amigo en Menos Julia, las dos mujeres y Arañita en El comedor oscuro, la maestra de La mujer parecida a mí, el joven literato de Las dos historias. Esta autonomía narrativa obedece al hecho de que los nombrados no sólo son presencias evocadas a través de un rasgo o de un gesto, sino que protagonizan acciones diversas y hasta llegan a exhibir su propio punto de vista frente a los ojos del narrador.

Por ello, nos parece de importancia señalar que la

conformación de los personajes cesa, en cuanto se rozan las fronteras psicológicas. Todo psiquismo es reinterpretado por un discurso que pondera la rareza; no interesa la exposición de causalidades psicológicas que expliquen los comportamientos. En este sentido, la reticencia es la cualidad más marcada en la conformación de los personajes. Y ello es así, creemos, porque es importante para el narrador conservar su misterio, su carácter enigmático.

El narrador logra así, mediante la detentación de la primacía del discurso de la ficción, mantener un distanciamiento significativo. No sólo comenta y juzga, sino que su fuerte presencia tiñe los relatos de una coloración humorística que refracta lo narrado a un prisma singular. Veremos, prácticamente en todos estos relatos, que junto al probable dramatismo que pudieran encerrar las situaciones planteadas, aparece una suerte de envés desacralizante que detiene todo patetismo, y lo revierte a humor.

Hay, en estos relatos, una marcada relación espacio/personajes, siempre observable. Solamente el pianista itinerante aparecerá fuera de su ámbito, dando cuenta de su angustia y su cansancio vital. Pero los otros seres que pueblan estas ficciones son, invariablemente, seres fuertemente ligados a su circunscripción espacial. Desde el "amigo" de Menos Julia, quien construye un túnel especialmente, para poner en práctica la ceremonia consistente en reconocer objetos y rostros en la oscuridad, hasta la mujer, enamorada de su balcón, aun al punto de admitir que éste no se cae sino que se "suicida", casi podría decirse que los personajes se confunden con los espacios de su predilección.

La subsunción del sujeto en los objetos ocasiona, como en las ficciones del primer período literario de Felisberto

Hernández, la mágica corriente que los anima. A tal punto es capital esta relación, que las habitantes de la hermosa casona de El comedor oscuro la profanan con su ramplonería, como ya en Por los tiempos de Clemente Colling los nuevos tiempos ofendían la majestad de las quintas de la calle Suárez con su "tarascón cuadrado", y su "caprichoso mordisco". Y como ya antes, en El vestido Blanco, la presencia del sujeto amenaza al orden revelador de la vida del objeto.

En este tercer período de la narrativa de Felisberto Hernández, los objetos no sólo se manifiestan. Progresivamente, su presencia, recurrente y obsesiva, gana el espacio de la ficción. En Menos Julia, el túnel ya estaba "en la cabeza" del amigo desde su infancia, para acabar materializándose y, casi, fagocitándolo. En el segundo momento de este tercer período, veremos en Las hortensias, el avance definitivo del objeto: las muñecas, privilegiadas por su apariencia humana en el conjunto de la constelación objetual, acabarán absorbiendo al protagonista hasta su enajenación.

## 2.1 - Nadie encendía las lámparas

En este relato, que da el nombre al libro, aparece el yo activo, encarnado en el escritor, que también es pianista, durante el curso de una reunión. En ella, el protagonista debe leer uno de sus cuentos a un auditorio reunido a tal efecto; posteriormente, deberá sentarse al piano para deleitar con su ejecución a los asistentes.

Sin embargo, las acciones a realizar en el interior de una "sala antigua", son llevadas a cabo desganadamente. "A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos", dirá, con lo que el cuerpo aparece como el agente abocado a una tarea de la que el "yo" se distan-

cia. El protagonista aparece entonces como un actor distraído, tal y como lo hemos visto aparecer en El vapor y en Tierras de la memoria. Con lo que el yo contemplativo se retrae, y busca inaugurar, mediante la distracción reiterada y continua, un otro orden, paralelo al de la representación obligada. Mientras lee, se esfuerza por "entrar en la vida del cuento" y experimenta pereza por "tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado". ( 7 )

El sonido de sus propias palabras se le aparece extraño; traba su discurso de manera casi automática, viéndose a sí mismo distanciadamente, desde una otra esfera en la que el conjunto se desrealiza, y se <sup>lo</sup> somete a una tarea de recomposición "A veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producía efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes", dirá. ( 8 ) Cada vez que la vista del que lee se levanta alejándose brevemente del texto, la mirada recupera a los objetos y a los asistentes en aras del impulso del deseo. Y practica una doble selección: por un lado, la de objetos y personas, y por otro, la de las partes que recorta del volumen en cuestión y con las que procede a elaborar nuevos objetos.

En ese breve tiempo en el que impera la distracción, lo observado es sometido a una perspectiva que lo sustrae del conjunto, imaginando, jugando a adivinar situaciones y destinos. Así, la melancólica visión de las viudas dueñas de casa:

"Era una cara quieta que todavía seguiría recordando por un tiempo un mismo pasado. En algunos instantes sus ojos parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie." ( 9 )

Pero la designación de lo observado se orienta a partir de la distracción, por lo que el recorte ofrecido tiene el carácter de lo entrevisto. Así, el rostro de la viuda, la "cara quieta", evoca la quietud de su vida en soledad, y es designada como "la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño". Del mismo modo, una joven que recuesta su cabeza sobre la pared del fondo de la sala, aparece destacada en función de su melena ondulada, que "estaba muy esparcida y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada." (10)

La viuda, de la que se destacan sus ojos, que "parecían vidrios ahumados", será designada a continuación como "la de los ojos ahumados". Un joven llama su atención porque "tenía algo extraño en la frente: era una franja oscura en el lugar donde aparece el pelo"; luego será llamado "el joven de la frente pelada".

Entre los objetos del salón, hay, en especial, una estatua que puede verse a través del cristal de la ventana de la sala. Esa estatua recibe, proyectivamente, la carga emocional que suscita su situación en medio de la tertulia:

"Aunque seguía leyendo pensaba en la inocencia con que la estatua tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería. Tal vez ella se entendería mejor con las palomas: parecía consentir que ellas dieran vueltas en su cabeza y se posaran en el cilindro <sup>que</sup> tenía recostado al cuerpo." (11)

La proyección de su propia escisión en actor/distráido, en hombre que representa un papel y hombre que busca la au-

tenticidad latente, entrevista, imaginada, escinde a la estatua, quien será entonces un significado que su forma escamotea. Ella misma sería incapaz de comprender al personaje que representa, como el escritor ha dejado de entender el significado de su actuación en la tertulia. Ella se entendería mejor con las palomas, como el escritor busca entenderse con una inocencia y un desinterés que brillan por su ausencia en la relación sujeto/público, y por lo tanto artista/mundo.

Por ello ha de oponer a la representación la distracción, a la seriedad (en el sentido de acartonamiento, de solemnidad obligada). el juego, libre y desinteresado. Al estatismo y la sujeción a lo convencional, la dinamicidad que quiere establecer contacto con una realidad otra. Por ello dirá, a propósito de la estatua: "...tal vez el alma del personaje también habría perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas".(12)

En las antípodas de la estatua, y del propio escritor, está el "político", quien durante la animada charla que sigue a la lectura, intentará narrar, con torpeza, un cuento análogo al que ya se ha leído. Ello generará el siguiente comentario:

"Yo no quería oír el cuento porque me hacía sufrir el esfuerzo de aquel hombre persiguiendo palabras: era como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas".(13)

En aras del impulso de la distracción, la mirada se desplaza activamente de uno a otro objeto, de un asistente a otro. Su mirada se dirige a "...otra habitación en la que creí ver lla-

mas écima de una mesa", para luego comprobar que sólo se trata de "...una jarra con flores rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol." Aquí, la luz del sol, que ya aparece como una presencia activa desde el primer párrafo -"Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente....., etc."-, tiene la aptitud de transformar lo visto, o de sugerir la posibilidad de su transformación.

Consecuentemente con su afán distractivo, el actuante dirige su mirada, que es una mirada segunda, en la medida en que busca lo que no está, o lo que no aparece, hacia el entorno. Quiere obtener lo que la opacidad de lo reunido escamotea, el orden secreto y subyacente. Su actitud intensifica las figuras, deformándolas, buscando a través de la percepción de lo gestual, la posibilidad de acceder a un otro contexto. Así, la mano del joven de la frente singular, aparece como "...el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado..."; el rostro de "la sobrina" de la melena esparcida se deforma, adquiriendo mayor relieve su boca, acorde con el impulso del deseo:

"Ella sonrió y bajó los ojos. Entonces yo pude mirarle toda la boca, que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más; pero mis ojos recorrían con gusto aquella distancia de rojo húmedo...." (14)

De esta manera, en el interior del relato, se consigue el establecimiento de dos órdenes diferentes: de un lado, la ejecución de la tarea; de otro, la contemplación activa que deviene de la distracción, y que convierte a los elementos seleccionados, recordados del conjunto, en agentes de nuevas relaciones. Lo vis



to, lo observado, sometido a la visión deformante, unido y dissociado, integrado por la percepción que recompone lo real, prevalece como realidad textual. Verbigracia, la "cara quieta" que, detrás de los "vidrios ahumados", estaría entregada a la rememoración del ausente, aparece vaciada de vida; detrás de esos cristales, se nos dice, "no había nadie". Esta observación se sigue de comentarios contruídos a partir del referente elaborado en el texto: en momentos en los que la lectura del cuento provoca la hilaridad del auditorio, el comentario del narrador resume: "...alguien se había asomado a los ojos ahumados." (15)

De este modo, el relato instaura una lógica propia, la de la distracción, que coexiste paralelamente a la de la representación. Es una lógica que se mantiene constante, porque si decrece con la conversación que se entabla al finalizar la lectura, reaparece y se canaliza con la penumbra. En efecto, la luz y el ruido aumentan cuando acaba la lectura: "Al terminar mi cuento se encendió el barullo y la gente me rodeó." Pero si el conjunto de voces se enciende, no ocurre lo mismo con las lámparas, que permanecen apagadas cuando se produce el lento retirarse de los invitados. Si ruido y luz tienen que ver con el hecho representado, oscuridad y silencio se revelan propicios para lo deseado. Si el ruido y la luz refuerzan y favorecen lo que acaece en el ámbito exterior, el interior gana en posibilidades cuando ocurre lo contrario. La experiencia paralela que propone el distrádo no es otra que un encuentro amoroso, la satisfacción del eros, en la que culminan los apetitos del que ha protagonizado desganadamente un papel. Y busca la privacidad de una experiencia que se insinúa y crece durante el curso de la lectura: el tiempo de la lectura se instala como soporte que permite el crecimiento del

deseo. Atacando lo observado mediante la puesta en práctica de la distracción, la representación pierde valor. El enunciador no sólo no se entrega de lleno a ella, sino que manifiesta claramente su desgano, su voluntad de no participar en eso, sino, probablemente, en otra cosa. Como la estatua, que quizás fuese más feliz al volverse hacia las palomas, interlocutoras más apreciadas que la representación permanente y no comprendida, el actuante se vuelve a la tertulia en busca de otra cosa. Una mujer joven responde al llamado, enunciado por otros medios, pero a través de la lectura del cuento. En el enunciado se desliza, a través de las imágenes deformadas, de los gestos intensificados, de la instauración de una actitud imaginante que provoca conjunciones y disyunciones en los elementos, esa distracción y, con ella, la emergencia del deseo.

## 2.2 - El acomodador

En el interior de este cuento, podemos considerar la existencia de dos momentos narrativos: el primero se extiende hasta el episodio del comedor gratuito. Esta consideración atiende al hecho de que a partir de ello, el acomodador adquiere la prodigiosa facultad de ver en la oscuridad.

Hay otra razón para efectuar el deslinde: en el primer momento narrativo lo fantástico no sólo está ausente, sino que el lector puede muy bien interpretar que se trata de un texto realista. (16)

Sin embargo, existen desde el comienzo, elementos que preparan el advenimiento de lo fantástico, contribuyendo a crear la atmósfera en la que ello ha de producirse. Entre esos elementos

está la rara selección del acomodador, quien, en esa ciudad grande, en la que "todo el mundo se movía entre casas muy altas", escoge cuidadosamente los espacios de su predilección:

"Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad." (17)

También es aparentemente inocente, pero en realidad prefiguradora de lo fantástico, la división que existe en su interior, puesto que es capaz de experimentar, al mismo tiempo, "respeto y desprecio" por los concurrentes al teatro en el que trabaja. Aquí es importante el carácter obligado del respeto, que aparece como el respeto convencional debido hacia los espectadores, en su condición de acomodador, y el carácter facultativo del desprecio, que se da como liberación de la obligación, como contrapeso a una forzada servidumbre. En esa frase se sintetiza la dualidad con que concurre a su tarea, en la que se oponen lo que debe hacer y lo que siente: "No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo." (18)

Al par que exalta una actividad inusual --encontrar conexiones inesperadas en el orden de lo real, e imaginar lo que no conoce-, su desprecio y su imaginación se anuncian como un plus, como superioridad; ello constituye una sintomática del exceso, y anuncia lo fantástico.

El exceso no sólo afecta su actividad imaginante, sino que lo lleva a querer ahondar en ella:

"Cuando volvía cansado a mi pieza y mientras subía la escalera y cruzaba los corredores, esperaba ver algo más a través de las puertas entre

abiertas." (19)

Sutil trampa del discurso, en la que se juega con el doble significado, literal y figurado, de la palabra "ver": ver como tal y ver como saber o conocer. Pero, además, la importancia de la vista es exaltada en otras oportunidades: así dirá que "era feliz viendo damas en trajes diversos" en el teatro, y en su habitación enfatizará esa predilección nuevamente, puesto que al encender la luz advertirá que "se coloreaban de golpe las flores del empapelado", y "yo miraba horas enteras" los objetos agrupados en el lugar.

Para preparar el advenimiento de lo fantástico, el texto utiliza la comparación y la metáfora, jugando permanentemente con la confusión que puede operarse en el receptor, a partir de la doble interpretación, literal y figurada, de lo que se enuncia. Ello ha sido señalado por la profesora Marise Renaud: las comparaciones, aparentemente banales, tales como "parecía un ratón debajo de muebles viejos", y "me sentía como un solterón de flor en el ojal", se acumulan para permitir el pasaje de lo uno a lo otro, cumplen en realidad la función narrativa de anticipar lo sorprendente. (20)

De esta manera, en el episodio del comedor se da la proliferación de metáforas, hasta que finalmente lo figurado se vuelve literal con la efectiva muerte de uno de los comensales, quien cae "ahogado" en su plato de sopa. Así, la equiparación entre comedor y teatro, -"un hall casi tan grande como el de un teatro", el del comedor, cuyo dueño "llegaba como un director de orquesta"- cede paso a un discurso en el que los comensales son tratados como músicos. Progresivamente, se tiende a la abolición del nexo comparativo. Desde la indumentaria del dueño del come

dor, quien emerge de la penumbra de una habitación contigua, con el "frac negro de una figura alta con la cabeza inclinada hacia la derecha", evidente recreación de la aparición en escena propia de un director de orquesta. Luego, "todos dirigían la cabeza hacia sus platos y pulsaban sus instrumentos" en respuesta a su saludo, y a partir de ese momento "cada profesor de silencio tocaba para sí".

Como la utilización del nexo comparativo -como y parecía- vincula dos realidades de distinto signo, distantes, pertenecientes a ordenamientos distintos -yo y ratón, yo y solterón, dueño de un comedor y director de orquesta, comensales y músicos-, la abolición del nexa trae consigo la confusión de los diferentes órdenes en lo real.

Otro tanto sucede en la habitación del acomodador, en la que éste se refugia cada noche. Si en el teatro experimenta "confusiones en el instante de encenderse el escenario y quedar en penumbra la platea", y puede "apagar" sus pasos en la alfombra roja, en su habitación, con las luces encendidas, lleva a cabo la tarea de "leer disminuyendo la luz y apagando un poco las flores" (21)

Lo uno se desliza en lo otro, entonces, mediante la colocación de los vocablos en una posición ambigua, cuyo significado se relativiza y amplía, y la utilización de nexos comparativos que actúan como puentes entre realidades diferentes, y su abolición posterior.

Este acomodador que suple su desventajosa situación social a partir del desarrollo anómalo de sus capacidades, que "encontraba placer en imaginar todo lo que no conocía" , llega

a imaginar que la hija del dueño del comedor, de quien se cuenta que fue rescatada de su intento suicida, se ha ahogado efectivamente. Su imaginación adquiere entonces un despliegue inusitado:

"....mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río." (22)

Este espacio que el pensamiento puede atravesar, ampliando la espacialidad del relato, en realidad permite la libertad discursiva de entreverar los órdenes de lo narrado. Puesto que el comedor se encuentra próximo al río, la ciudad posee un centro próximo al río, proposición con la que se inicia el relato; y la hija del dueño del comedor, se ha salvado de morir ahogada en en ese río. Con la equiparación del agua del río al agua de los platos (la sopa), se logra la penetración de la ciudad como conjunto en el comedor como micro-mundo que la refleja y, a su vez, se proyecta en ella. Con ello se complementa el deseo, enunciado en primer término, de encontrar "conexiones inesperadas". Hay en ello un desplazamiento que se cumple al nivel de los espacios, también verificable en otras imágenes, más aisladas. Así, la mancha de vino aparece sometida a una progresiva expansión:

"Otras veces nos sorprendía la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras la sostenía el cristal de la copa." (23)

Pese al aparente descuido con que se incluye la imagen, ella no es inocente, y concurre a reforzar la libertad de la imaginación. Igual función cumple la preferencia de los comensales, esos "profesores de silencio", de concentrarse en sus recuerdos;

lo exterior, entonces, desaparece: el ruido de los cubiertos, al entrechocarse con los platos, puede volar: "Al principio se oía picotear los cubiertos; pero a los pocos instantes aquel ruido volaba y quedaba olvidado."

Esas imágenes, entonces, colaboran lateralmente a reforzar el trastocamiento de lo real. Los tres espacios principales, el teatro, la habitación y el comedor, así como la ciudad presentada como un conjunto en el que el acomodador gusta de introducirse en "agujeros próximos", demuestran ser permeables, ya que la realidad de unos penetra en la de otros.

Claro está, ello ocurre debido a que es acomodador es el que detenta el discurso, como un "ratón" que corretea de un lado para otro en procura de la obtención de conexiones inesperadas.

La muerte de uno de los comensales, después de que el acomodador ha "imaginado", precisamente, no solamente que la hija del dueño no se ha salvado -el hombre ofrece esas comidas gratuitas en cumplimiento de una promesa, hecha porque su hija se ha salvado de la muerte-, sino que también se ahogan los comensales que comparten su mesa, termina con la secuencia del comedor gratuito:

"Una vez en aquel comedor oí unas palabras. Un comensal muy gordo había dicho: "Me voy a morir". En seguida cayó con la cabeza en la sopa...." (24)

A partir de ese momento, adviene la degradación del héroe, que enferma de súbito: "me hundía en mí mismo como en un pantano". Es despedido de su empleo y va a dar con sus huesos a un teatro de inferior categoría, al cual "iban mujeres mal vestidas

y hombres que daban poca propina." (25)

El edificio de lo real ha sido lo suficientemente minado y puesto en duda como para que lo insólito sobrevenga con entera naturalidad:

"Pero en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario y no me asusté." (26)

Lo que era propiedad del objeto ( la luz de la linterna del acomodador) lo es ahora del sujeto. La cualidad de la cosa se ha incorporado como capacidad del sujeto: opera el traslado de un orden a otro. El texto construye lo fantástico mediante la confusión de los distintos órdenes de lo real.

La nueva capacidad generada progresa: "cada noche tenía yo más luz", y el acomodador se entrega entonces a su ejercitación continuada y regular. Se entrega a la "lujuria de ver". (de donde la lujuria de ver, apuntada en Por los tiempos de Clemente Colling, se desarrolla aquí de manera fantástica). Y, junto con ella, se da el espanto de verse en el espejo:

"Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los



ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender." (27)

El acomodador es un mutante, un ser monstruoso; se ha configurado la presencia de lo sobrenatural que espanta y aterra, con lo que implícitamente se apela a una normalidad que teme lo desconocido. La diferencia debe ser cuidadosamente escondida, ejercitada en la privacidad. Empero, no sin la exaltación del don. Así puede vérselo en diálogo con el mayordomo del comedor, de quien requiere el concurso para penetrar en aquella habitación contigua que contiene objetos de cristal y porcelana, potenciadores de la luminosidad:

"-Yo....tengo en los ojos una luz que me permite ver en la oscuridad.

-Comprendo, señor.

-Comprende, no!- le contesté irritado -Ud. no puede haber conocido a nadie que viera en la oscuridad." (28)

La superioridad intelectual (sentía "desprecio y respeto", recordémoslo) ha permitido la adquisición de la superioridad física. Pero ella actúa en compensación de la inferioridad social. Ello se ve claramente en lo apuntado en relación a su actividad obligada, que lo humilla, porque se considera portador de un talento que no puede desarrollarse sino transgrediendo las normas. El mayordomo y el propietario del comedor, sintetizan los elementos antagónicos y presentes en el acomodador: la inferioridad social y el servilismo del mayordomo, y el orgullo del propietario, son correlativos a la personalidad dividida del acomodador. (29)

Si el acomodador debe ocultar sus "ojos de otro mundo" de la mirada de los demás y de sí mismo, por su carácter aterrador, la aparición de la mujer vestida de blanco en la habitación de las vitrinas, tiene también un carácter terrorífico. Vacilante entre el terror y el mórbido placer que suscita en él, el acomodador asiste puntualmente a sus encuentros con ella. Su condición espectral se hace patente cuando con el paso lento y la cabeza erguida, la "bellísima mujer", que "parecía haber sido hecha con las manos y después de haberla bosquejado en un papel" procede a caminar por encima del cuerpo del acomodador, a la sazón tendido en el suelo sobre un colchón para evitar que su rostro se refleje en los espejos del salón.

Las sensaciones de mórbido placer y de terror se suceden, fundiéndose, a lo largo de varias noches que "parecían pocas", en las cuales "la cola del peinador borraba memorias sucias y yo volvía a cruzar los espacios de un aire tan delicado como el que hubieran podido mover las sábanas de la infancia".(30)

El abismo de voluptuosidad al que se entrega, bebiendo "con fruición" del contacto con el ropaje de la mujer, invade también sus días, en los que la imaginación se recrea en el recuerdo de los encuentros e idea los próximos; incluso llega a soñarse como un perro "lanudo de un color negro muy brillante", sentado precisamente sobre la cola del traje de la mujer.(31)

El avance de lo fantástico es tal que ya no resulta extraño encontrar, fuera del recinto inviolable adonde el acomodador se entrega a su privacidad lujuriosa, una pareja de extranjeros en la calle; él va "vestido de negro y con una gorra de apache", y ella "llevaba en la cabeza una mantilla española

y hablaba en alemán". Como tampoco llama la atención, casi, el hecho de que "otro hombre con gorra", avistado durante su persecución desenfrenada detrás de la insólita pareja, genere una suerte de delirio paranoico, condenatorio de la generalidad de los "hombres de gorra". Es que, aunque su fobia se haya exacerbado, su actitud megalómana siempre ha estado presente. El acomodador sabe que éstos "eran seres que andaban por todas partes pero que no tenían nada que ver conmigo". (32)

Y es con una gorra con lo que golpea al pecho de la mujer espectral en la siguiente sesión, al encontrarse nuevamente con ella. Los resultados no se hacen esperar: ese elemento proveniente del otro mundo, el de afuera, propio de seres que no tienen nada que ver con él y que pululan por todas partes, determina la caída de la mujer. El acomodador puede ejercitar sus facultades : "yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido "; pero ha de descubrir, entonces, aterrado, que la piel de la mujer es de un "color amarillo verdoso parecido al de mi cara". Es decir, confirma la condición de criatura del más allá, propia de la mujer. El cuerpo pierde entonces su forma bella, y aparecen sus dedos de hueso, su cabeza sin pelo, y los huesos de su rostro brillan espectralmente. (33)

La brusca entrada del propietario y su mayordomo, acaba con el ámbito pretendidamente inviolable. La mujer recupera sus formas (¿la visión espectral fue un mero fruto de la fantasía?), las luces se encienden, el acomodador es acusado por el mayordomo; él es el poseedor de una "luz del infierno". El orgullo mutuo acaba por imponerse. El padre sabe de la rara condición de su hija, lo cual es deducible de la conversación

que entablan los dos hombres.

Pero ya nada queda del ámbito creado por la irrupción de lo fantástico. Como un eco lastimoso -"parecía más bien un ve disecada"- resuenan las cuerdas y la caja armónica de una "pobre mandolina", que cae de una de las vitrinas poco antes de que el acomodador pierda nuevamente no sólo su empleo, sino su prodigiosa luz.

### 2.3 - El balcón

En El acomodador hemos visto cómo la escritura establece ordenamientos, para luego desdibujarlos, flexibilizarlos, logrando la penetración de los unos en los otros.

Otro tanto hemos de verificar en El balcón, quizá el más flagrante de los relatos, en este sentido. Los órdenes de lo real se abren continuamente los unos a los otros, adquiriendo así una textura porosa en extremo.

El relato se inicia con la presentación de una casa. Las características del enunciado la muestran "muy antigua", "abandonada", atribuciones que describen condiciones objetivas, empíricamente verificables. Pero, a continuación, el narrador puntualiza: "apenas empezaba el verano la casa se ponía triste", y también "si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiera apagado en el musgo." (34)

En estas aseveraciones, de carácter subjetivo, la condición de triste se une a la de silencioso. El silencio es tan importante, que el grito proferido no bastaría para romperlo. Con ello, la presencia del silencio se afirma por la sutil inversión de los efectos del grito. Pero, además, silencio se vincula con luz (puesto que el grito se hubiera "apagado", debido a la presencia del silencio).

Vemos así cómo la transgresión de la regularidad de los fenómenos opera desde el principio. Si el grito no rompe el silencio, sino que éste es el que anula la sonoridad posible, apagándola, el relato prepara a su lector para la caída del balcón, para su "suicidio", pero también para la transgresión en general.

En el teatro, segundo espacio del relato, el silencio continúa afirmando su presencia, hasta el logro de su capacidad de adquirir corporeidad, y aun de manifestar agrado; o sea, de experimentar sensaciones, de poseer subjetividad:

"El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música, oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones."

(35)

Por la corporeización y la animación del silencio, la relación que vincula a silencio con tristeza, y con luz, se modifica. Uno de sus términos, tristeza, se convierte, a continuación, en su contrario:

- 325 -

"Sin embargo, yo aquella noche era feliz;  
en aquella ciudad todas las cosas eran len  
tas, sin ruido, y yo iba atravesando, con  
el anciano, penumbras de reflejos verde -  
sos." (36)

Con ello, puede inferirse que la obtención de la di -  
cha depende de la transformación de la relación que instituye el  
primer ordenamiento, es decir, el orden en el cual la negación  
de la felicidad (tristeza), del sonido en general (silencio) y  
de la música en particular, y de la luz (apagado), configura un  
estado de cosas.

Esa transformación depende, por una parte, del trans-  
vasamiento de las cualidades de un enunciado a otro, al nivel  
del discurso. Y por otra, de la presencia activa de lo negado en  
primer término, mediante su animación: así como el silencio se  
manifiesta como presencia activa, también la realidad objetual po-  
drá ser sujeto de acción.

Al aplicar voces provenientes del espectro semántico  
regido por luz, tales como "encenderse" y "apagado", a sonido,  
el texto teje una red de significantes que se convierten en los  
referentes de la transformación que va a producirse. Así encon-  
tramos la locución "voz apagada", aplicada tanto a la voz del  
anciano, como a la de su hija (pag, 13 y 15). Con ello se esta-  
blece una correlación entre ver y oír, que coadyuva en la capa-  
cidad progresiva del texto de introducir, trabándolos, la con-  
fusión sensorial que permitirá, a nivel de la narración, el es-  
tablecimiento de la ambigüedad:

"No sé por qué se me ocurrió que la hija po

dría haberse quedado ciega; y en seguida me di cuenta que una ciega podía oír, que más bien podría haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad." (37)

Por otra parte, la reiterada remisión a esos elementos (dicha, luz, sonido), los convierten en los soportes verbales de la realidad narrada. Su presencia y su ausencia entretienen, a nivel del discurso, la posibilidad de la presencia y la ausencia del balcón, que aparece entonces como realidad fluctuante. Esa fluctuación es indicadora de los desplazamientos que se producen en el interior del relato. Así, es la presencia preeminente del balcón la que anula en cierto modo las otras presencias. Ella no cesará de afirmarse en las actitudes y referencias de la mujer. El anciano, por su parte, ha de indicar, al tiempo que formula su invitación al concertista, que su hija está fuertemente ligada al balcón de su habitación:

".....y la pieza de ella tiene, en una esquina, una puerta que da sobre un balcón de invierno; y ese balcón da a la calle; casi puede decirse que ella vive en el balcón." (38)

Posteriormente, cuando ambos arriban a la casa, el anciano ha de señalar, en primer término, el sitio en el que se encuentra: "Desde lejos, me mostró la esquina donde estaba colocado el balcón de invierno." Y las primeras palabras que pronuncia la mujer, "señalando al balcón vacío", son: "El es mi único amigo." (39)

El elemento luz (ver/no ver), se asocia estrechamente con el balcón, cuyos cristales -verde y rojo- actúan como filtros que "definen" la calidad o la idiosincracia de las personas. Para la habitante del balcón, colocarse bajo la proyección de la luz a través del cristal verde es un signo indicador de pacifismo, de soledad, y se vincula a la existencia de las plantas; rojo, en cambio, denota ira, mal carácter.

Igualmente, el corredor en el que están colocadas las sombrillas de colores, prolonga la condición del balcón en la medida en que él potencia el deleite de la visión. A la mujer "le gusta tenerlas abiertas para ver los colores"; para el visitante, las sombrillas remiten a las plantas: "parecían grandes plantas de invernáculo". (40)

La luz verde que proviene de una lámpara, ha de inaugurar una atmósfera mágica. Su proyección en el mantel blanco tendido sobre la mesa del comedor, propicia la animación de los objetos:

"....allí se habían reunido, como para una fiesta de recuerdos, los viejos objetos de la familia." (41)

Aquí la presencia de la luz, transfiguradora de la existencia de los objetos, se asocia también a la presencia del silencio:

"....entonces todas las cosas que había en la mesa, parecían formas preciosas del silencio." (42)

Merced a esa asociación, las manos se independizan de



los cuerpos, y los objetos se transforman en seres: las manos "parecían habitantes naturales de la mesa", por lo que "yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos". Y en el curso del tráfico de las manos con los objetos, éstos se cargan de historia. Las manos les otorgaron su forma primitiva, los colocaron en mesas y en aparadores, los llenaron de alimentos y los higienizaron:

"Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos, a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones." (43)

Esta ceremonia cumplimenta la función de propiciar la manifestación de la vida escondida en los objetos. Y se somete, en última instancia, a una proposición:

"Entonces ella dijo que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas.... pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él." (44)

La correlación que se establece entre los diferentes órdenes de lo real adquiere la capacidad de volver en animado lo inanimado, otorgando a los objetos en general, y al balcón en especial, la condición de objeto viviente, vinculándose afectivamente éste último con la mujer de la historia.

Pero esta correlación, que comunica porosidad a lo narrado en virtud de los efectos derivados de la presencia y la ausencia de la luz y del sonido, capaz de generar felicidad y desdicha, está amenazada. La casa, el balcón, el corredor de las sombrillas, el jardín, los objetos de la mesa, el piano, integran un ámbito prestigiado por el discurso. No obstante lo cual, ese prestigio puede ser alcanzado y destruido por elementos corruptores de su configuración.

Esos elementos tienen que ver con la dignidad y la indignidad del comportamiento de los personajes, y entraña las categorías de lo bajo y lo elevado, en el sistema del narrador. Así se configura la negatividad que la deformación refleja, en un movimiento tendente a la cosificación de lo animado:

"Debajo de sus ojos azules se veía la carne vi  
va y enrojecida de sus párpados caídos; el labio inferior, muy grande y parecido a la baran  
da de un palco, daba vuelta alrededor de su bo  
ca entreabierta." (45)

Esta descripción de la fisonomía del anciano, que tiene lugar al comienzo del relato, en el primer contacto que con él mantiene el concertista, inaugura una serie de observaciones análogas. Así, la hija, con su cabello "desteñido" y su cuerpo "abandonado"; la "sirvienta enana", con su "cara colorada", que estira sus bracitos para tomar los objetos de la mesa: es entonces cuando "los objetos de la mesa perdían dignidad". Esta pérdida de la dignidad y del prestigio que el conjunto ha podido alzar en la percepción del concertista, amenaza con desbaratar la frágil calidad de lo imaginario, peligro que se intensifica du -

rante la velada en la que la mujer inicia el recitado de sus versos. Paralelamente al avance de la voz en el recitado del poema cursi, prolifera el registro de rasgos que degradan a los concurrentes. Así, al anciano "le había quedado un poco de acelga en el labio inferior", a más de su "manera apresurada y humillante de agarrar el botellón por el pescuezo y doblegarlo hasta que le salía vino". (46)

A la mujer "la boca se le había estirado para los lados como un tajo impresionante; las "patas de gallo" se le habían quedado prendidas en los ojos llenos de lágrimas, y se apretaba las manos juntas entre las rodillas." A la sirvienta, a la que se refiere como a la "enana", la presenta de manera bufonesca, puesto que "se reía haciendo como un saludo de medio cuerpo" (47)

El propio narrador, en su carácter de protagonista, resulta sometido también a la perspectiva envilecedora de lo bajo y de lo indigno. Cosificado, acaba por hacer coincidir el movimiento de su cabeza con el del péndulo de un reloj de pared situado a sus espaldas. Llega entonces a comer "en forma canallésca", sin importársele el hecho de que pudiera crecerle "una gran barriga". Su cuerpo aparece entonces como un animal independiente:

"El -mi cuerpo- había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol como un animal tragando a otros; y ahora tenía que luchar con ellos toda la noche. Lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación " (48)

Por otra parte, es de hacer notar el hecho de que la amenaza de disolución que pende sobre el edificio de lo imaginario, se consigna de manera explícita:

"No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía, ni el de la casa que tenía encima, con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba un lado de la casa." (49)

Esta corroboración de lo que el análisis indica, es importante y debe ser tomada en cuenta porque ella contribuye a mostrar una de las características más marcadas de la narrativa de Felisberto Hernández. Una vez más, nos encontramos con que el texto contiene las indicaciones que hacen a su proceso de elaboración; la organización del texto aparece claramente señalada mediante la mostración de los elementos que lo configuran.

La reinstauración de los fueros de lo imaginario tiene lugar, sin embargo, y ella triunfa sobre la deformación que amenaza con desbaratarla. El impulso generado merced a la acumulación progresiva que hace a lo prestigioso, atraviesa los hilos del texto y reaparece para permitir la caída mágica del balcón. La visión del narrador se recupera en su captación de la magia que anima el conjunto, y lo inanimado se anima al par que la literatura recupera su condición prestigiosa. La casa y sus habitantes son recuperados para la ficción.

En la música interviene nuevamente el silencio, aunque dificultosamente: "Cuando fui a hacer el primer acorde el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata."

Aparecen nuevamente elementos que hacen al ámbito espacial que rodea la casa, y que la sostienen como conjunto prestigiado. Así, los "yuyos" y los "árboles espesos", son indicios que restituyen la atmósfera de misterio. Alguien, "un pobre negro viejo y rengo", se coloca bajo la proyección luminosa del balcón. Se le restituye a la mujer su relación prestigiosa con la literatura mediante la revelación de su capacidad fabuladora. La adición de la historia del enamorado de Ursula, creada por ella, hace saber al visitante que la mujer crea personajes a partir de la observación de aquéllos que ocasionalmente pasan bajo su balcón, con los que elabora historias imaginarias.

El humor emerge, distensivamente, sin caer en la deformación; en el episodio de la araña, pronta a saltar sobre los contertulios reunidos en la habitación del huésped, incorpora un matiz entrañable:

"En medio del piso había una araña grandísima.  
.... ... había crispado tres de sus patas peludas, como si fuera a saltar..... .... le tiré con el jabón, con la tapa de la jabonera, con el cepillo, y sólo acerté cuando le tiré con la jabonera.. La araña arrolló sus patas y quedó hecha un pequeño ovillo de lana oscura." ( 50)

El anciano y su hija son ya "el pobre anciano" y la "pobre muchacha", y hasta se acepta que el punto de vista de la enamorada del balcón sea verdadero. De acuerdo con ello, el balcón no se habría caído de "puro viejo, sino que se habría suicidado, llevado de los celos que suscita en él el hecho de que la

mujer tenga un nuevo amigo, el visitante, y vaya a leerle sus poemas a su habitación.

El final del relato, al desdeñar deliberadamente una explicación aclaratoria, llama a la vacilación del lector, a quien se le confía la elección entre los dos puntos de vista: el del visitante, o el de la enamorada del balcón. Ello, no sin contar con que las múltiples transgresiones en los órdenes de lo real, subsumiéndolos bajo el campo de lo imaginario, preparan para la opción a favor de lo mágico. La última imagen evoca la figura de la mujer, vestida con su camisón blanco, su fiel acompañante durante la composición de sus poemas. Aparece entonces incansablemente entregada a su tarea de hacer literatura:

"Antes que llegara a la mesita, vi el cuaderno de hule negro de los versos.

Entonces ella se sentó en una silla, abrió el cuaderno y empezó a recitar:

-La viuda del balcón..." (51)

El yo-narrador, en cuanto personaje, se distancia de los otros personajes de la historia, cuando, bajo el lente de su visión, la realidad narrativa acusa rasgos negativos. Estos rasgos se integran constituyendo lo no-prestigioso, lo ridículo, lo cursi, lo grosero. Pero así como él mismo es capaz de caer en ello, como lo hemos visto más arriba, también los otros personajes poseen facetas que los rescatan para lo imaginario.

De este modo, la enamorada del balcón se eleva, equiparándose al visitante en cuanto comparte con él su gusto por la fantasía y por la fabulación. El anciano, asimismo, es rescatado

por su amabilidad y su bondad, y también por "las orgías que compartimos", es decir, por la camaradería habida entre los dos.

Por reunir la calidad de narrador y personaje, el visitante de El balcón acusa una posición privilegiada en el relato. Su carácter de extraño a la casa, lo sitúa en un punto de observación cuya exterioridad no se oculta. Y desde esa exterioridad, ingresa a la casa, erigiéndose en el productor de un discurso construido a partir de su proyección imaginativa, con la que valora lo observado.

Sin embargo, el discurso de la mujer la muestra capaz de ostentar un punto de vista relativamente autónomo. Su interpretación acerca de la caída del balcón, mantiene la creencia en la efectiva producción de un efecto mágico. La enamorada del balcón reconoce en ello la proyección de sus propios **impulsos** afectivos. El balcón posee un alma capaz de modificar, actuando, la realidad de la ficción..

El lector, destinatario del doble discurso, se sitúa frente a la alternativa de optar entre las dos explicaciones: se cayó de puro viejo, por una razón enteramente independiente de los sentimientos de los habitantes de la casa; o bien, son los celos del balcón ofendido por la presencia de un intruso los que precipitan su caída.

Del mismo modo, el narrador conduce al lector al rechazo de los aspectos de la realidad que se vinculan con su propio rechazo. Ello lo predispone a aceptar lo imaginario. La convergencia del personaje narrador con la enamorada del balcón elimina, triunfando sobre ella, la realidad grosera.

El texto favorece la instalación de lo mágico. Pero

la ambigüedad apunta a lo fantástico. Si lo fantástico surge de la vacilación del personaje y del lector, o del lector solamente (Todorov), si consiste en la basculación entre dos verosímiles, si flota entre dos o más interpretaciones posibles (Bessière, Belevan), el relato puede leerse como tal. Habríamos de convenir, entonces, que nos hallamos en el territorio de la duda, generada por el texto y su deliberada irresolución. Pero ello ocurre sin que el temor participe. Tendríamos entonces en El balcón un fantástico sin temor, si ello fuera posible, como lo cree Harry Belevan. (52) O bien, un relato situado en las fronteras entre lo mágico y lo fantástico. De cualquier manera, en él se apela a un conjunto prestigiado, digno de construirse y de constituirse como espacio de lo imaginario.

#### 2.4 - Menos Julia

La exposición de la rareza que posee el amigo del narrador aparece en primer término, para luego mostrarle a éste el extraño juego en que ella consiste. No se trata, por lo tanto, de un relato en el que se prepara una revelación sorprendente: ella tiene lugar desde el inicio, por lo que será la toma de contacto con la práctica ideada por el amigo, y la reflexión y el comentario que ella le merecen al yo que narra, el asunto del relato.

Esta mostración ocurre debido a la confianza que le merece al dueño del bazar. este amigo, cómplice suyo allá en la infancia. En aquella época ambos se revelan como transgresores de las normas impuestas por los adultos. En ese entonces se juramentaron para no concurrir a la escuela en la que estudiaban juntos, y urdieron juntos los "procedimientos" requeridos para que sus progenitores no lo supieran.



Así, pues, en el presente del relato el dueño del bazar no sólo mantiene su gusto por lo prohibido, sino que lo ejercita, constituyéndose en un excéntrico que practica el reconocimiento de objetos y de rostros de muchachas en la oscuridad. Ello ocurre en un túnel, dispuesto al efecto, en las afueras de la ciudad. Allí, las muchachas, quienes durante la semana trabajan en el bazar, se arrodillan en reclinatorios y cubren sus cabezas con pañuelos oscuros.. Al preguntársele acerca de lo que él denomina su "enfermedad", ha de responder:

"Yo quiero a mi ...enfermedad más que a la vida.. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal." (53)

La transgresión actual se vincula con la de la infancia; podríamos decir que el niño que no estudiaba sus lecciones ni hacía sus deberes es un transgresor inveterado. Esa vinculación aparece indicada a través de la imagen de la cabeza del dueño del bazar: su amigo, narrador de la historia, recuerda al otro por su "gran cabeza negra apoyada sobre la pared", y su pelo es asimilado a una enredadera que hubiera crecido notablemente. Esta designación metonímica tiene importancia, en la medida en que en ella se concentra un sentido. En el presente del relato, el encuentro con el amigo suscita la evocación del narrador:

"Ahora, al saber que aquella cabeza tenía la idea del túnel, yo la comprendía de otra manera. Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel " (54)

El relato ofrece dos espacios privilegiados, la cabeza y el túnel, apareciendo éste como una prolongación de aquélla. Se trata de dos espacios en los que se concentra potencialmente lo esencial de la ficción: en la cabeza reside la "enfermedad" que impulsa la ideación del túnel. En éste tiene lugar la puesta en práctica de la idea. Ello viene a resultar de indudable importancia, por cuanto la mostración de lo que sucede en el túnel tiene un carácter espectacular.

En efecto, el túnel aparece como el soporte que permite la escenificación del deseo y la creación singular de su dueño. Es decir, no sólo es el elemento espacial que recibe y soporta un extraño capricho, sino que está posibilitando la estetización del mismo. En este sentido, no nos parece osado interpretar la creación del túnel de Menos Julia como un análogo de la creación estética .

Por otra parte, el relato plantea el acceso al túnel y a la experiencia practicada en él como un juego de reconocimiento de objetos y de rostros en la oscuridad. Las reglas establecidas por su mentor, se sustentan en la potenciación del tacto como sentido conductor del mismo. El elemento lúdico convierte a la ceremonia en una progresiva desacralización del horror sobrenatural, continuamente reducido en sus alcances ; por ello el relato viene a resultar humorístico, en último término.

La complicidad de los amigos, que apela a la infancia como momento fundante de una relación que se prolonga en el presente, excluye una acabada comprensión del otro. Así lo puntualiza el yo-narrador, protagonista cómplice y testigo de los aconte

cimientos:

"....así como en aquel tiempo yo lo seguía sin comprender, ahora debía hacer lo mismo. De cualquier manera, todavía conservábamos la simpatía y yo no había aprendido a conocer a las personas." (55)

Con esta información se tiende a diluir certezas, ya que es necesario potenciar lo desconocido; o, mejor aún, las nuevas relaciones que puedan surgir del juego. Consecuentemente con ello, es eliminada la luz en el interior del túnel; el amigo dirá que en el momento de ingresar a él, lo perjudica hasta el recuerdo de la luz, que actúa desilusionando el espectáculo:

"Y en el momento del túnel me hace mal hasta el recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan tan desilusionadas como algunos decorados de teatro al otro día de mañana." (56)

A partir del ingreso al túnel, y aun en los momentos inmediatamente anteriores, el relato acumula elementos que apelan a la atmósfera propia del relato de terror, recreándola. Así, luego de descender por una escalera oscura, en el centro de la penumbra que reina en el comedor, "flotaba un inmenso mantel blanco que parecía un fantasma muerto y acribillado de objetos." (57) El mayordomo, quien es también el oficiador de la ceremonia en el túnel, con "su cara flaca apretada entre las patillas",

parece un motivo extractado de un gothic tale y trasladado aquí. Pero los elementos terroríficos se refractan en un prisma humorístico que va ganando el relato, apreciable tanto en el diálogo que mantienen los dos amigos, cuanto en las apreciaciones del narrador.

Por ello, el mayordomo de "patillas....negras como las velas de un barco pirata", es descrito con humor:

"Alejandro, siempre con sus párpados bajos, tuvo una especie de hipo y se le inflaron las mejillas como a un clarinetista." (58)

Los "relámpagos y truenos lejanos", la "luz blancuzca de un cielo que quería echarse encima de la casa con sus nubes carnosas", una escalera que cruje, la presencia de un desconocido avistado desde la ventana, en la oscuridad de la noche, apuntalan una atmósfera de terror. Sin embargo, ese terror no llega a producir efecto. El pollo que el invitado toca en el túnel durante la primera sesión, reaparece en sus sueños. Pero lo hace sin inspirar "un sentimiento de muerte":

"Mi amigo y yo estábamos parados frente a una tumba; y él me dijo: "Sabes quién yace aquí? El pollo en su caja." Nosotros no teníamos ningún sentimiento de muerte.. Aquella tumba era como una heladera que imitara graciosamente a un sepulcro y nosotros sabíamos que allí se alojaban todos los muertos que después comeríamos." (59)

Es el mismo humor el que se deleita en la enumeración de los objetos colocados en el mostrador del túnel, en donde se muestra su calidad anodina:

"....una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, una media de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla de primus, una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado." (60)

La diversidad de los objetos evidencia más aún que lo que se quiere atrapar es esa corriente invisible que pasa por entre las cosas y se dirige a otra parte, como dijera el mentor del juego: "Cuando estoy allí, siento que me rozan ideas que van hacia otra parte" (61). También es humorístico el matiz que recae en la designación de algunos de los objetos y su ordenación: los granos que aparecen en la superficie del zapallo suscitan un temor infundado -le recuerda los "granitos" de unos "sapos muy grandes" que viera cuando niño-, que, sin embargo, al dar con el pollo, de piel granulosa, colocado al final, aparece como temor prospectivo fundado.

Hay humor, asimismo, en el juego con el temor al túnel, capaz de digerirlos: "en menos de una hora ya el túnel nos ha digerido a todos", dirá el amigo, para indicar el tiempo de duración de la ceremonia. La risa está presente no sólo en los múltiples encuentros de los dos amigos antes y después de las sesiones en el túnel, sino que llega a penetrar en éste. Con ello, to

do posible horror queda desestimado.

"A mí me costaba aguantar la risa", "El se rió", "El se volvió a reír", "asomó la cabeza con una sonrisa", "yo también me sonreí"; son algunas de las tantas expresiones que se acumulan en el relato. Pero además, la hilaridad llega a ser colectiva: "Alguna de las muchachas se empezó a reír y en seguida nos reímos todos", y "todos nos volvimos a reír".(62)

Estas risas coadyuvan, como indicadores de desacralización que parecen dirigirse a los relatos de terror en general, dada la acumulación de motivos, deliberadamente incorporados al relato tumultuosamente. Ello, nos parece, entraña una afirmación general, aplicable a todo juego con el horror: lo sobrenatural no causa espanto.

Los elementos provenientes del relato de terror aparecen sometidos a una perspectiva que supone su re-lectura. Ingresan a la ficción para indicar que ellos no son portadores de misterio. El misterio -ya lo sabemos- debe buscarse en las cosas comunes, en la imprevisibilidad que tienen las personas y las cosas en general, en su manera de ser distintas todos los días.

Por otra parte, la teatralización de las sesiones es muy acusada. Quizás el elemento más notorio en la escenografía del túnel, y más deliberado, es una máquina para imitar al viento que Alejandro ha pedido prestada al utilero de un teatro. Pero además, las linternas que las muchachas encienden en la oscuridad del túnel, y hasta la expresa designación del túnel como "teatro" y aun como "espectáculo" en boca del mentor del juego.

Una novedad importante en Menos Julia, considerándolo en el conjunto de la narrativa hernandiana, es la bipartición de la visión. En efecto, es de destacar la autonomía del punto de vista del amigo en relación al del yo-narrador-protagonista. Por ello, el diálogo adquiere importancia en extensión y en la organización del relato. El desarrollo de ese diálogo, el registro de las diferentes opiniones, y la complicidad que se sustenta en el reconocimiento de la autonomía del otro, estructuran aquí un cuento diferenciado en el conjunto de la obra que estudiamos. Lo es también en el aspecto temático, ya que se presenta como crítica, humorística, del relato de terror.

A través del amigo, el relato procura un contacto con lo otro que se canaliza a través de la potenciación de la actividad táctil. El desarrollo de este sentido lo orienta hacia el apresamiento de lo que se le escapa, de las ideas que van a otra parte, de lo inesperado y lo desconocido que subyace en lo que se conoce. Por otra parte, el narrador cumple la función de un testigo privilegiado. No sólo se deja llevar pasivamente por el mentor del túnel; interviene en la historia, participando en los hechos, pero además la transforma con sus juicios, su imaginación y sus sueños.

La simpatía que los une define el campo en el que convergen: ambos aman la soledad y el silencio, ambos transgreden las leyes de su universo social. Son cómplices, pues, el uno enteramente interesado en la rareza del otro; éste lo invita a participar de sus sesiones no sin la esperanza de que sea una de aquellas personas que pudieran "agravar" su "mal". (63)

La complicidad, por parte del yo-narrador-protagonista, se traduce en impresiones que destacan lo táctil:

"Había levantado las manos y ellas parecían esperar que se les acercaran objetos o tal vez caras." (64)

"...yo pensé que él iba sembrando sus dedos en la oscuridad." (65)

"Mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos. Tal vez él les habría hecho desarrollar inclinaciones que les permitieran vivir una vida demasiado independiente." (66)

"...y me dije: a las manos les gusta la harina cruda." (67)

En Menos Julia no se escinde el propio yo: la bipartición de la visión permite recurrir a otro personaje para expresar lo que en otros relatos es propio de una parte del "yo". Ello le permitirá afirmar, con una "excitación dichosa", que "el gran objeto del túnel era mi amigo", luego de la primera sesión a la que asiste. Es decir, el amigo es preso de su propia rareza, es un objeto incluido en la constelación de objetos en los que cabe descubrir, o palpar, algo ignorado. El memorable párrafo final, lo reafirma así:

"...estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas y de pronto escondió la cara; en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo le fui a poner mi



mano en un hombro y sin querer toqué su cabeza crespa. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel." ( 68)

El narrador, si bien mantiene su condición de personaje que toma parte en los acontecimientos, aparece como un testigo que expone críticamente lo narrado. Hay una suerte de distanciamiento en la visión del otro que no menoscaba la simpatía, que se encuentra más allá de la comprensión racional. Ella los une en la infancia y se mantiene en su separación. La insularidad en la que desenvuelven sus vidas es una condición que comparten: los une lo mismo que los distancia, por lo que la simpatía conlleva el reconocimiento del otro. Esto puede observarse en la camaradería establecida durante su permanencia en la quinta, en la que han de comprobar la similitud de sus hábitos, y en la coincidencia que se produce cuando ambos escriben en secreto la misma condición en el papel. Se aprecia en la risa compartida y en la aceptación del juego como elemento canalizador y dador de cohesión, en el sistema del relato.

## 2.5 - La mujer parecida a mí

En este relato, el discurso se localiza en un narrador, quien de pronto tiene la "idea" de haber sido caballo en un tiempo anterior, idea o pensamiento que le llega en forma de recuerdo:

"Hace algunos veranos yo empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a

galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. " (69)

Dada la inicial actitud rememorativa, que recupera la condición bestial, propia de un tiempo impreciso, en el hombre que ahora escribe la emisión del discurso se produce a partir del flujo de las imágenes del recuerdo. Es decir, estamos nuevamente frente a un relato rememorativo, que prolonga el ciclo de la segunda época. En él, ya lo sabemos, los recuerdos producen la forma de las imágenes que el discurso quiere transcribir.

Pero aquí se registra una variante de importancia: ella recae en la génesis del torrente mental que emerge, puesto que, en la realidad de la ficción, éste proviene de la mente de un caballo, alojada en el pasado del que narra.

El recuerdo se cuela mediante dos condiciones: la llegada de la noche, y la posición horizontal del cuerpo. Pero ello no sería posible sin la necesaria permisividad de la mente para la atención del flujo memorial que, como lo hemos visto en Por los tiempos de Clemente Colling, permite la irrupción de lo otro.

Merced a esa permisividad que favorece el registro de lo no racional, es la condición de la bestia la que se expresa estéticamente en este relato: el caballo usará de la primera persona del singular en el relato de su historia. Y lo hará mostrando su particular manera de percibir y de relacionar los hechos que narra; no obstante lo cual, esa percepción y esa modalidad

peculiar acusa la presencia del hombre, que no desaparece de la mente del caballo, sino que se integra a ella para recordar:

"Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre: una gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos." (70)

Por esta coexistencia del hombre y del caballo, lo insólito no como algo externo, sino constitutivo de la realidad del narrador. El lector debe aceptar, sin más, que, de acuerdo a la lógica del texto, el recuerdo del caballo integra la realidad mental del narrador. No se trata de un caballo exterior, como realidad mental y física del hombre que relata, sino que se constituye formando parte de su realidad humana.

Ello afecta al tiempo del relato -cosa que siempre ocurre en los relatos rememorativos, como hemos visto-, en la medida en que lo que para el hombre es su pasado de caballo, para éste constituye un presente que a su vez admite un pasado de hombre. De este modo se rompe la idea de tiempo lineal y progresivo, para inaugurarse, como lo propiciaba el narrador de Tierras de la memoria. un tiempo de suma elasticidad, de goma, no sólo estirable a voluntad, sino también capaz de revertirse.

Así aparece señalado en el relato:

".... (En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche que no podía dormir

- 348 -

porque sentía hambre, recordé que en el ro-  
pero tenía un paquete de pastillas de menta.  
Me las comí, pero al masticarlas hacían un  
ruido parecido al maíz)." (71.)

Ello podría expresarse como sigue:

Presente	Pasado
hombre	caballo
caballo	hombre

En esa reversibilidad temporal, se apoya la idea de la reversibilidad de la metamorfosis; existiría un pasaje continuo del hombre al caballo, que se constituyen en dos órdenes co-existentes en la personalidad del narrador:

hombre <-----> caballo

La transgresión afecta, por lo tanto, al tiempo (y a su correlato espacial), y a la identidad. Se manifiesta como energía corruptora de un universo en el que esas categorías tienen un sólido fundamento ontológico (físico y mental). Esa energía está dotada de tal fuerza que lo trastocado aparece como el natural desenvolvimiento de las cosas en un universo autónomo, regido por leyes que niegan la causalidad espacio-temporal, tal

como estamos habituados a considerarla . Lo insólito, entonces, deviene natural.

El presente del indicativo indica el tiempo de la enunciación y aparece en contadas ocasiones: en el primer párrafo, que citamos más arriba, y en el momento inmediatamente anterior al recuento de la historia del caballo:

"Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo. Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de madera." (72)

Como puede apreciarse, esa modalidad verbal es reforzada por el adverbio temporal ahora, y por la modalidad progresiva del verbo estoy haciendo, que afirman el tiempo del caballo como un presente en movimiento, realizándose.

Por otra parte, la condición animal define una percepción en la que los sentidos se exacerban y privilegian; la vista y el olfato, en particular, se orientan hacia la captación del mundo:

"De pronto sentía olor a agua; pero era un agua pútrida que había en una laguna cercana."  
(73)

"....el balde tenía olor a jabón y a grasa, pero el agua estaba limpia. Yo bebía brutalmente y el olor del balde me traía recuerdos de la intimidad de una casa." (7<sup>h</sup>)

"....pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. De un lado me seguía la luna; en el lado opuesto se arrastraba mi sombra; ella, al mismo tiempo que subía y bajaba los terrones, iba tapando mis huellas."  
(75)

" [la niña] vino hacia mí y puso su mano, abierta como una estrellita, en mi lomo húmedo de sudor." (76)

Esa percepción, enriqueciéndose con la sucesiva captación sensorial del entorno, no sólo apunta hacia el reconocimiento de la existencia de facetas inéditas en el propio yo. Señala también, la multifaceticidad de lo real. Es así como la propia imagen aprehendida casualmente en el espejo, tiene el carácter de revelación inquietante al mostrar la existencia de una forma hasta entonces desconocida. Y porque señala lo desconocido, lo otro, lo que no se sabe.

"Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos." (77)

La historia del caballo relata su peregrinaje, bajo el dominio de diferentes amos. En ese peregrinaje, el caballo sabrá acerca de la crueldad y de la bondad de los hombres, de su bestialidad, de su torpeza, de su voluntad. El caballo aparece ligado al hombre como su contrarrostro develador. La castración

es el castigo que lo convierte en un caballo desdichado y errante: "Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo." (78)

La tristeza del caballo impulsa entonces una "libertad triste", cuyos alcances y limitaciones se precisarán en una búsqueda en la que deberá establecer su identidad en relación a los otros. En el seno de esa libertad, las partes del cuerpo tienden a separarse (la escisión es consecuencia de la discordia, como sabemos); la nueva identidad se consigue a partir de los dos resortes que orientan sus acciones: el hambre y el miedo. Su existencia depende de la voluntad de los hombres. Afrontará el peligro y vengará la afrenta. El caballo es un ser enteramente condicionado por la necesidad, se desarrolla en el seno de la constricción:

"Mi única ocupación era distinguir las sombras malas y las amenazas de los animales y los hombres." (79)

En el paso de la "adolescencia" del potro a la madurez del caballo, se recrea estéticamente el desgarramiento del ser. En ello, La mujer parecida a mí tiene que ver con El caballo perdido, donde el castigo de Celina nubla el cielo de inocencia que alentaba el afán del niño. Los efectos son similares:

- 1- escisión del yo: ella es recreada en aquél relato mediante la espacialización de la conciencia; aquí se traduce en la división de las partes del cuerpo.
- 2- infinita pereza, que a fuer de hiperbólica deviene metafísica: es la abulia, la desgana, la apatía de vivir.
- 3- agudización de la percepción. En El caballo perdido

se intensifican y cambian las formas de las imágenes del recuerdo. Aquí se exagera la sensibilidad táctil en sentido pasivo. Ser tocado equivale, para el caballo de la historia, a un despertar. La intensidad del roce determina, en gran medida, el juicio que se forma de aquellos que encuentra en su camino.

4- mecanización de lo animado:

"Caminaba como si fuera un caballo de madera...."

"Estaba obligado, como un organito roto y desafinado, a ir repitiendo siempre el mismo repertorio de mis achaques." (80)

"....yo daba vuelta mis orejas como si fueran periscopios." (81)

La ficción, que establece la naturaleza animal del relator, favorece el manejo del lenguaje y de las situaciones para producir un discurso contra la crueldad del mundo. Las manchas y sombras en las que se mueve el caballo, identifican un ámbito peculiar desde el cual se relaciona con el mundo y lo conceptúa, para juzgarlo.

Al igual que en El caballo perdido, es una maestra a quien se dirige el afecto. Pero aquí la situación se enrarece y la confusión es mayor, porque ese afecto entre dos naturalezas diferentes cae lisa y llanamente en la esfera de lo repudiado, no ya sólo de lo prohibido. Esta equivocidad del afecto contribuye a acentuar la marginalidad y la indefensión del caballo. El animal encuentra en la mujer que se le parece, la bondad y la receptividad que lo estimulan, apartándolo de la inercia y de su enorme cansancio de vivir.



"....vino la maestra, me sacó de allí, y con un asombro que yo nunca había tenido vi que me llevaba a su dormitorio.... Yo, solo en el dormitorio, no hacía más que preguntarme "¿Pero qué quiere esta mujer de mí?" ( 82)

"En cuanto me quedé solo se me vinieron encima los pensamientos que había tenido hacía unos instantes y no me atrevía a mirarme al espejo. ¡Parecía mentira! Uno podía ser un caballo y hacerse esas ilusiones!" ( 83 )

Vemos aquí la culpabilidad que sigue a la emergencia del deseo, habitual para una conciencia que ha perdido la ingenuidad. No obstante, esa ingenuidad persiste y da pie a este discurso, que rezuma un humor triste, en el que se patentiza el carácter alegórico del relato.

En El caballo perdido, el que inflinge el castigo es el objeto del deseo, por lo que la frustración inhibe al yo y lo retrae; el yo vive, a partir de ese momento, sólo en la intimidad de la conciencia. Aquí, la mujer que se le parece, no sólo no ha de castigarlo, sino que le dispensa un entrañable afecto. Al dar con ella y merced a los cuidados recibidos, el caballo recupera su vitalidad. A partir de ese momento, es una bestia feroz la que venga la afrenta al matar, violenta y ensañadamente, a su perseguidor:

"Alcancé a pisarlo cuando su cuerpo estaba de costado; mi pata resbaló sobre su espalda; pero con los dientes le mordí un pedazo de garganta y otro pedazo de la nuca. Apreté con to

da mi locura y me decidí a esperar sin moverme. Al poco rato, y después de agitar un brazo, él también dejó de moverse. Y sentía en la boca su carne ácida y su barba me pinchaba la lengua. Ya había empezado a sentir el gusto a la sangre cuando vi que se manchaban el agua y las piedras."

(84)

Es el afecto recibido el que permite recobrar fuerzas, vencer el cansancio vital, que comienza con la castración, y enfrentar nuevamente al mundo. El narrador se solidariza enteramente con este caballo justiciero y lo acompaña, mediante la impulsión sostenida de su discurso, recreador de las acciones que producen la muerte del cruel. El uso del pretérito indefinido le otorga resonancia de golpes secos y encauza el relato hacia la culminación del accionar del caballo, quien recobra así su esperanza y su libertad.

"Iba despacio porque estaba muy cansado, pero me sentía libre y sin miedo", dirá después, aludiendo al cansancio físico que nada tiene que ver con el otro cansancio, la intensa postración que se sigue a la castración, y que lo sume en la casi imposibilidad de control sobre sí mismo. Aquí no solamente es el instinto primario -la huida, motivada por el miedo, el hambre- el que dota al caballo de capacidad reaccional, sino que es un "espíritu" enriquecido el que le permite actuar y recuperar su libertad. Esta intensa recreación estética de la venganza del caballo, de su tristeza, de su necesidad, aparece como un tratamiento diferente de la misma temática de El caballo perdido.

Por ello, la imagen del caballo, nos parece, continúa aquella narración; o, más bien, la recrea a otro nivel, mediante el planteamiento de otra situación. En ese sentido, la elección del caballo se nos presenta como una alegoría de la vitalidad, de su pérdida y de su recuperación.

El caballo puede, finalmente, ser noble. Su partida lava su culpa, ensalza su libertad:

".... pero después, y en pocos instantes, decidí mi vida. Me iría. Había empezado a ser noble y no quería vivir en un aire que cada día se iría ensuciando más. Si me quedaba llegaría a ser un caballo indeseable. Ella misma tendría para mí, después, momentos de vacilación." (84)

## 2.6 - Mi primer concierto

El yo felisberteano, como lo vimos en la primera parte de este trabajo, y como lo corroboramos en la segunda, suele entregarse a veces a la exploración de la conciencia morosamente, desgarradamente. Otras, en cambio, cobra impulso lanzándose vertiginosamente por la fisura entrevista o imaginada. Son sus marchas y contramarchas delimitadas por un espectro que reúne los distintos estados, las diferentes situaciones, las que configuran el perfil del yo que vuelve la mirada hacia la interioridad, después de haberla paseado por lo inmediato circundante.

Por su fidelidad a lo inmediato, el yo felisberteano retiene parcelas, fragmentos de esa zona percibida, haciendo estallar, en el discurso, la carga secreta de su dinamicidad,

de los múltiples y ondulantes aspectos de lo real percibido y de lo real imaginado.

Dinámicamente, los retazos de lo real alimentan el crecimiento de una fantasía vigorosa. El yo activo, instancia obligada para el pianista o para el literato, es en Mi primer concierto una suerte de fantoche, una especie de Charlot, capaz de dispararse sobre el piano, como también de complejos sentimientos. El personaje que dice "yo" en este relato, aparece como un actuante agobiado por los tropiezos y las dificultades, en medio de locas carreras y de la angustia que su actuación le provoca. Comienza así:

"El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo." (85)

Los extraños sufrimientos, derivados de la aprensión por la inminencia del concierto que debe ofrecer, ocasionan la progresiva desconfianza del artista en su capacidad. Advierte o cree advertir entonces que no está lo suficientemente preparado, que "ni con un año más de estudio" podría alcanzar el nivel de virtuosismo que estima necesario.

Una práctica insuficiente y su condición de debutante generan su progresivo temor, comprometiendo así su percepción y su memoria. Por ello, la noche anterior al concierto, el pequeño piano negro en su habitación se le aparece como un "sarcófago"; lo cual vuelve a ocurrir en el teatro desierto, adonde ha acudido en busca de serenidad: "...el piano estaba solo y me esperaba con su negra tapa levantada".

Ello ha de ocurrir una y otra vez. Su temor inunda de rasgos lúgubres, objetos y situaciones. Pero, en realidad, lo lúgubre pierde vigor, por cuanto es sometido a una perspectiva humorística que le resta eficacia, y lo acerca a la franca comicidad:

"....alguien....miró el piano negro como si se tratara de un féretro."

"....todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el deudo más allegado al muerto."

"A veces el piano, como un gran cañón, impedía ver una zona grande de la platea." ( 86)

Como en Menos Julia, en donde el horror perdía sus efectos y su carácter inquietante, aquí se echa mano de elementos que evocan un velatorio. Pero, precisamente porque no se trata de eso, la comicidad es inevitable. Por otra parte, la memoria del pianista se dispone a jugarle una mala pasada. No sólo promueve el olvido de las partituras, sino que afecta los mecanismos automáticos corporales. A solas en el escenario donde habrá de dar el concierto, ensaya su teatralización, como lo dice explícitamente, "la presentación de un concierto en lo que éste tuviera de teatral." (37) Con ello, al despojar al concierto de su principal cometido, ofrecer música a los que concurren a escucharlo, la comicidad nerviosa del concertista queda manifiesta. El pianista comprueba entonces su poca soltura, su creciente incapacidad para coordinar sus movimientos armoniosamente:

"....supuse con bastante fuerza la presencia

del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos yo no sabía cómo caminaba yo." (83)

Henri Bergson, quien dedicara un estudio a la comicidad, La risa, refiere en sus ejemplificaciones situaciones similares a las que evoca este relato de Felisberto Hernández. Pondera el filósofo los artificios usuales de la comedia, de la repetición de las escenas, de las inversiones simétricas de los papeles y de la imitación de los gestos en la parodia. En todo ello, como en la mera repetición de gestos, actúa un principio mecánico, la reducción de la vida a sus automatismos, la mostración de esos automatismos. Lo cómico, concluye, resulta del automatismo instalándose en la vida e imitándola. Cuando los elementos aparecen articulados de manera mecánica, sin dejar de conservar su aspecto exterior de verosimilitud, se devela, representándola, la agilidad aparente de la vida. Lo mecánico, aplicado sobre lo viviente, desobtura, desarticula la más vaga imagen de una rigidez cualquiera aplicada sobre la movilidad de la vida.

La lógica de la imaginación, diferente de la lógica de la razón, se esfuerza en desprender la corteza formada por juicios que devienen en lugares comunes; al disparar contra las ideas bien asentadas, descubre una continuidad fluida de imágenes que penetran las unas en las otras. (89)

En los textos de Felisberto Hernández, en los que la representación traba el hecho artístico con el social, la perspectiva de lo cómico en especial, y de lo humorístico en gene-

ral, constituye una de las facetas de lo literario. Mi primer concierto es, quizás, la elaboración más acabada en este sentido. Por haber descubierto que el lado ceremonioso de la vida social, y de lo artístico como postura, encierra lo cómico en estado latente, la imaginación alcanza concreción en esta magistral figura del pianista en apuros.

La vehemençia con la que el pianista se da a su tarea es tan sólo equiparable a la vehemencia de su imaginación. La premura y la nerviosidad tienden al desbordamiento. El yo activo ha de cargar sus "baterías", ha de acumular, hasta el exceso, los olvidos y las torpezas. Como una marioneta sostenida por los hilos del temor, perdido ya casi el control sobre sí mismo, el pianista ha de acometer la ejecución violentamente. Improvisa entonces, furiosamente, sucesivos y espectaculares efectos:

"Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente .... a veces me detenía moldeando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente." (90)

Así como la acción es llevada a un clímax en el que el objeto musical a producir se vuelve plástico, es decir, moldeable, la percepción del público delata la dificultad de la que sólo cabe salir de manera violenta: "Las miradas del público me daban sobre la mejilla derecha y parecía que me levantarían ampollas. (91)

El exceso ha de derivar hacia la irrealidad, puesto que no sólo es ambiguo, sino deliberadamente incierto el episodio de la aparición del gato en el escenario, al promediar el concierto:

"....creí haber visto moverse una sombra alargada sobre el piso del escenario."

"....me encontré con que realmente había una sombra."

"....vi que la sombra movía un brazo largo..."

"....Volví a mirar enseguida y vi un gato negro"

(92)

Esta secuencia, que gradúa la aparición del gato, se estructura alrededor de la tensión que resulta de la progresión creí haber visto, vi, volví a mirar y vi. Pero esa tensión se resuelve en la benevolente aceptación de la presencia del gato, el cual, contrariamente a lo que el temor acumulado podría hacer esperar, no mueve a espanto. El animal, presencia prefigurada en el piano negro, con el cual la simetría es evidente, parece emanar de él. Ya en El Balcón, el silencio se paseaba como la cola de un gato negro por entre los sonidos. Aquí, ese gato se materializa para despertar la simpatía del concertista. Este no sólo no ha de inquietarse, "no iba a pensar nada monstruoso", sino que "hasta se me ocurrió acariciarlo." (93)

El gato no ha de reaparecer, y no se aclara si su presencia fue efectiva, o resultante de la imaginación del concertista. Por otra parte, el tratamiento que se le da a su presencia, y a la amenaza de su presencia, parece favorecer la idea de una proyección fantástica del concertista. Así, el concertis



ta pareciera ser él mismo el gato al comunicar su aprehensión por el hecho de que el gato pudiera saltarle encima. Hay, en especial, en la composición que está ejecutando (no se aclara cuál es), "unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda". Dar zarpazos, proposición relativa al gato, es aplicada sumariamente al concertista. Con lo que se traslada lo propio del uno al otro, desdibujando así los límites aparentemente claros entre el concertista y el gato, lo real y lo ficticio, lo acaecido y lo imaginado. El gato no vuelve a mencionarse para nada, pero la distensión es total. El concierto finaliza con grandes aplausos y, lo que es importante, con la aceptación del público.

Como en Menos Julia, el humor disuelve lo lúgubre, lo aparentemente sobrenatural, el espanto, en situaciones inofensivas, no inquietantes. Lo otro, definitivamente, se encuentra en el ser humano mismo, en sus vivencias dormidas, en sus recuerdos olvidados y que surgen de repente, en el desborde de la imaginación, en las proyecciones de la fantasía. El humor sabe cambiar las expectativas que el relato pudiera promover, desvirtuándolas en la interioridad de la narración.

#### 2.7 - El comedor oscuro

El tema de la profanación de lo prestigioso, por seres vulgares, ignorantes, detentadores de lo cursi y lo ridículo, ilustra El comedor oscuro. El pianista, poco menos que en la indigencia, ha de asistir puntualmente dos veces por semana a la casa de una viuda rica, para proporcionarle la música que dice apreciar y respetar.

La mujer en cuestión, Muñeca, enjuta y de baja estatura, une a su insignificante aspecto su ignorancia proverbial y su cursilería desmesurada. La sirvienta, Dolly, es, por el contrario, de una corpulencia descomunal y de una grosería más que manifiesta.

La casa, al igual que la música, sufre la actitud profanatoria de estas dos mujeres. Pero, como se comprenderá, el agredido, en verdad, es el pianista que dice "yo" en esta historia; él es quien aparece sometido al doble ultraje de la paga miserable y del filisteísmo de que las habitantes de la casa hacen gala. Es, por lo tanto, la visión del yo-narrador-protagonista la que enuncia, enjuiciando impiamente a las dos mujeres, que se vacían enteramente de humanidad. La denominación de Muñeca para la pequeña mujer, y de Dolly para la sirvienta de grandes dimensiones y lenguaje procaz, indica la mordacidad del narrador, desde el inicio. El tratamiento a que las somete acusa, por su deformación constante, el grotesco, el esperpento:

"A mí me parecía que un ojo de la recién llegada miraba hacia mí; yo la veía de perfil.... .... era tan enjuga que fui recibiendo un chasco como el de las casas que uno ve de frente y después de pasarlas y mirarlas de costado resulta que no tienen fondo y terminan en un ángulo muy agudo. Casi podría decirse que aquella cara existía nada más que de perfil; y que de frente era apenas un pococancha

donde estaban los ojos; los tenía extraviados de manera que el izquierdo miraba de frente y el derecho hacia la derecha...." (94)

Esta cita sólo ejemplifica el tratamiento otorgado a Muñeca, y que constituye en su totalidad una caricatura. Hay ferocidad en el narrador al componer este retrato donde la deformidad, el mal gusto, el ridículo, arrojan un saldo grotesco, que no sólo afecta su aspecto físico -por ejemplo, el moño de gran tamaño que corona su cabeza con "mechones sucios", de diversos colores- sino también sus maneras y su lenguaje. Este último, frecuentemente destacado en bastardilla, recoge expresiones de uso corriente, tratadas por el narrador como vulgares .

La deformación desrealiza al personaje, y a la atmósfera que resulta de su relación con la casa. Ella se vacía progresivamente, al par que se vacía la humanidad del personaje. Es así como el zaguán acusa colores indefinidos, y que pese a estar allí "parecía vivir en lugares lejanos". La casa, de balcones de mármol, de puertas de madera con cristales biselados, de cortinas tenues, patio cubierto de mayólicas y habitado por grandes plantas, se resiente y cruje en su dignidad ofendida:

"Cuando retiramos las sillas que estaban junto a la gran mesa, el ruido hizo un eco que parecía un rugido. Aquel comedor oscuro por sus muebles y su poca luz, tenía un silencio propio." (95)

Este ámbito armónico, en el que sus partes se corresponden otorgándole un ser sereno, plásticamente dotado, rezuma un buen gusto que el narrador-protagonista pondera y aprecia,

y con lo cual no condice su actual ocupante. Hay una diferencia de actitudes y de estilo que resulta llamativa, y que acaba por resultar incongruente. El narrador razona:

"Aquella casa tenía algo de tumba sagrada que había sido abandonada precipitadamente. Después se habían metido en ella aquellas mujeres y profanaban los recuerdos." (96)

Pero, en la visión del narrador, el efecto profanador se descubre en todos los rincones; es así como sobre el bello aparador puede aparecer "un paquete de yerba empezado", y una botella "de vino ordinario" presiona, empujándolas, a las copas de cristal de la vitrina. (97)

La llegada del pianista lo instala como testigo acusador. La señora Muñeca lo ha mandado llamar en virtud de "la dignidad y la aristocracia", que supone conlleva la música ejecutada en un interior doméstico. Pero sus actitudes, su condición de nueva rica, su carcajada "chabacana" humillan al malogrado pianista, que percibe agresivamente su presencia:

"...las palabras de Muñeca chocaron contra mí y el silencio se derrumbó; hice un movimiento brusco con los pies y le pegué al piano; la caja armónica quedó sonando y en seguida Muñeca soltó una carcajada chabacana." (98)

En el avance de lo profanador, lo prestigioso se resiente. Hay otro personaje que sufre especialmente las consecuencias de ese avance. Es Arañita, el hermano de Muñeca, que depen-

de económicamente de ella, y que acabará sucumbiendo a los turbios manejos de la sirvienta.

El pasado de la viuda, narrado por Dolly, apenas deja entrever una historia amorosa frustrada. La mujer habría sido víctima del engaño y el abandono de "un novio", quien se dio a la fuga después de componer un tango en su homenaje. Pero la historia de Muñeca no logra abrirse paso en el relato; permanece en segundo plano, no alcanza el prestigio necesario como para merecer la entrada en la ficción. El narrador dirá que "era ella quien quería entrar en la historia; y tan a la fuerza como en un ómnibus repleto." (99)

El enclave de la historia de Arañita, el barman, rescata la atmósfera del café en el que ambos trabajaron juntos. Ello constituye una bifurcación del relato, que incorpora su historia digresivamente. En relación al comedor oscuro, el café aparece como una realidad iluminada. Y si ella constituye una historia derivada, construida a partir de la rememoración, y desde el comedor oscuro, sin embargo el narrador la sobrecarga mágicamente, y la postula como principal.

Pero en la pugna contra lo no prestigioso, contra el orden invasor, contra la humillante realidad del comedor oscuro, el salto a la surrealidad del café adquiere una importancia primordial: "No podía pasar sin imaginarme de nuevo todo lo que sabía de Arañita....", son las palabras que introducen la secuencia de "los empleados del cielo". (100)

Este episodio actúa como un freno, que hace retroceder, estructuralmente, al orden invasor. En él se potencian

las cualidades apreciadas del orden atacado, y en él opera el pasaje a la otra realidad, la de lo imaginario; en el comedor oscuro ella no puede manifestarse plenamente, el discurso no la puede hacer vivir en todo su esplendor porque la detienen y bloquean Muñeca y su sirvienta, configuradoras de su oscuridad.

El punto de vista del narrador libera, expresándose a sus anchas al trasladarse a esta otra cara de lo real, un discurso que opera mediante la suspensión de lo narrado en una atmósfera difuminadora de los perfiles de las cosas.

El café aparece como un espacio privilegiado, que no se ofrece fácilmente a la mirada del público. Está "escondido detrás de unos árboles", y la puerta que franquea la entrada ostenta un cristal empañado que la protege del mundo exterior; entre rezongona y permisiva, "parecía que se riera de uno", "re-zongaba, pero cedía", "se vengaba descargando un golpe de resorte." (10)

la  
Es decir, puerta permite e impide. Sus impedimentos, no obstante, son blandos, constituyen una leve resistencia que acusa su carácter viviente, su organicidad como objeto que se manifiesta conteniendo vida.

En el interior del café, el humo absorbe la luz y los colores, y hasta las columnas que sostienen el palco en el que se dan a su tarea los músicos. Pero no sólo ocurre que el humo, voraz, se "tragaba" la poca luz del ambiente, sino que también aparece como el agente productor de la desrealización. Es el humo quien, y no que, se expande modificando, trastocando; se comporta como si fuese él "quien hubiera elevado nuestro palco hasta cerca del techo blanco". Los músicos se encuentran como sus-

pendidos en una atmósfera borrosa, son los "empleados del cielo" que envían su música "a través de las nubes de humo". (102)

La calidad borrosa de esa atmósfera es exaltada en desmedro de posibles ojos que quisieran "saciar su grosera sed de ajuste", y los objetos, liberados, pasan a ejercitar sus potencialidades ocultas. Los compañeros de trabajo, como los admiradores, del barman, asisten al cumplimiento de un ritual en el que Arañita es el oficiador que propicia esa liberación. Con su rostro inmutable, lleva adelante una "ceremonia", en la que " las botellas los vasos, el hielo y los coladores tuvieran vida propia y hubieran sido educados en un régimen de libertad." :

"....cada gota iba a su corral de vidrio como por un instinto de familia .... El tomaba una cucharita de cabo largo; con pocos golpes giratorios cruzaba rápidamente las familias que había en cada vaso y surgía lo inesperado: cada vaso cantaba un sonido distinto y comenzaba una música de azar. Porque lo único imprevisible de cada día era la acomodación de vasos aparentemente iguales con el secreto de sonidos distintos." (103)

Si en El caballo perdido los recuerdos se organizan en "estirpes" de signo distinto, cuyos componentes acuden de todos los tiempos y lugares para la ceremonia propiciada por los "habitantes" de la sala de Celina, aquí merced a la imaginación penetradora de lo real, las gotas minúsculas son seres dotados de instintos de familia. La "simpatía" en un caso, el ins-

tinto en éste, son elementos de cohesión que agrupan de manera original a los elementos que subyacen a lo real aparente. El café, en efecto, está escondido, como el teatro del recuerdo se esconde en la interioridad de la conciencia.

La independencia de lo oculto, una vez liberado, puede llegar a producir lo inesperado, lo sorprendente. El azar compone una música que brota de lo minúsculo, de lo frecuentemente no observado, de lo inadvertido. Las leyes secretas de ese azar -objetivo, podríamos decir, como el del surrealismo-, reconocen la relación entre las cosas como el elemento fundante de su identidad. Lo que otorga identidad es el movimiento diferente practicado sobre lo aparentemente igual; ese cambio, esa nueva acomodación de elementos nucleares, atomísticos, produce realidad diferente, cambiante, en la medida en que varía su distribución.

En El caballo perdido existía "alguien" desconocido que procedía a excavar todos los días la tierra de la memoria. En Por los tiempos de Clemente Colling las formas de los recuerdos son diferentes cada día merced al ejercicio de la actividad imaginativo-rememorante( de índole perceptivo-imaginativa).

El comedor oscuro confirma, pues, los presupuestos de una estética fundamentalmente asentada en lo relacional, y no en lo substancial. De la asociación de los elementos brota la identidad; lo real se conforma en el tiempo, es infinitamente mutable; los pequeños elementos que integran lo real se agrupan y se reagrupan, alcanzando constantemente relieves diversos. Lo real no sólo es multifacético, es caleidoscópico.



Lo maravilloso reside en esa infinitud que hace a la posibilidad de mutación; en el seno de lo aparentemente igual reside lo desconocido.

El reingreso al comedor oscuro, después de esta digresión que se interna en el territorio de lo imaginario, se torna difícil. La deformación corruptora avanza, exacerbando lo feo. Muñeca se embriaga cotidianamente, el asedio de Dolly -quien ha persistido en tratarlo como a un igual, sin advertir el desprecio del pianista- se vuelve compulsivo.

Hay un momento del relato que nos interesa: Dolly invita al pianista a subir a su habitación, penetrando en la casa luego de trepar a un árbol, cuyas ramas altas dan a la ventanilla de la cocina. Una situación similar da origen al relato titulado El árbol de mamá: en él, hay un amante avezado que llega a la habitación de su prima subrepticamente, utilizando para ello el árbol cuyas últimas ramas conducen a su habitación, situada en la planta alta de la casa.

El pianista habrá de lamentar, tiempo después, el hecho de haber descubierto tardíamente el hábito de Muñeca de embriagarse; detrás de esas borracheras pudo existir un drama, cuyo descubrimiento revelaría su interés. También ha de ser más tarde cuando se encuentre nuevamente con la sirvienta, en la calle, quien continuará con sus invitaciones, a pesar de su nuevo estado civil: se ha casado con Arañita, logrando que Muñeca le ceda, previamente, una casa de su propiedad.

Lo real prestigioso, positivo, favorecido por la marca

apreciativa del narrador, actúa desrealizando mediante la potenciación de lo sensible, del arte, del decoro, de lo bello, de lo noble. Lo real negativo, lo vulgar, lo canallesco, la insensibilidad, la concupiscencia, la traición, actúa desrealizando mediante la degradación progresiva de lo que encuentra a su paso. El orden amenazado rechaza al orden invasor proponiendo el desborde de la imaginación, la surrealidad, el encuentro secreto en la realidad oculta. En el orden invasor está todo lo que Felisberto Hernández rechaza, invariablemente, en sus relatos ; piénsese, por ejemplo, en El Balcón.

Pero es interesante observar que tanto en lo uno como en lo otro, se da la desrealización como técnica compositiva del relato. El despliegue, el crecimiento de cada ordenamiento, no puede producirse sin el desarrollo de las potencias contenidas germinalmente tanto en lo rechazado como en lo que se aprecia. Por lo que cada uno de ellos, depende, para su afirmación, de la presencia del otro. Es por ello que el relato aparece como una pugna entre la deformación y lo grosero, y la elevación hacia lo secreto, lo misterioso, lo imaginario.

## 2.8 - El corazón verde

El corazón verde se inscribe dentro del corpus de relatos rememorativos. De todos ellos, es el más proustiano, en el sentido de que la rememoración se desarrolla a partir de la contemplación de un objeto en el que están inscritas, de algún modo, las vivencias del pasado.

El discurso se puebla con las imágenes que traducen sensaciones y sentimientos del contemplador, quien se remonta en la corriente del tiempo hacia su infancia:

"Al principio, mientras yo lo daba vuelta entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, ...." (14)

La enumeración, que se prolonga, incluye la imagen de una mujer francesa y de su hija Ivonne, un vendedor de gallinas posteriormente muerto, su propia estancia en "una ciudad" argentina, en la que hubo de padecer privaciones, durmiente acostado en el suelo y cubriéndose con diarios viejos. A ello le sigue en el recuerdo la permanencia en un barrio aristocrático, "....y por último, un ñandú y un pozo de café." (105)

La heterogeneidad de los elementos reunidos impide una agrupación de los mismos. Son disímiles, evocadores de diferentes momentos de un itinerario quebrado. Por lo que lo que pudieran tener en común no debe buscarse en su exterioridad, sino en el significado que pudieran tener para el narrador.

Sí puede señalarse, al respecto, que la yuxtaposición de elementos tan disímiles trae consigo una nueva nivelación, y una desjerarquización: la tapa del botellón adquiere tanta intensidad en el recuerdo como los seres del entorno familiar.

Por otra parte, los que se destacan (y que son accesorios pero devienen principales por la manera como se los destaca) integran, sin más, la constelación de lo curioso. Tal ocurre con el gorro de papel y las "plumitas sueltas" de la madre de

Ivonne, como el hipo fuerte de esta última.

Esa enumeración de lo curioso, como superficie de los recuerdos, evidencia un gusto muy desarrollado por el gesto y por las situaciones humorísticas. Sin llegar a la caricatura, el flujo memorial se detiene en un gesto, retiene una sola de las múltiples imágenes posibles, como si el contemplador dispusiese de una cámara que puede detener la proyección en el instante elegido.

Al abordar el estudio del ciclo rememorativo, vimos la capacidad de almacenamiento del tiempo y de las vivencias que él conlleva, atribuida a viviendas y a objetos del entorno familiar. De este modo, las cosas adquirirían atributos que las convertían en señales, obtenidas merced a la características de la percepción felisbertiana: ella, como sabemos, advierte la presencia de las cosas como conteniendo vida, y, por eso mismo, pueden retener y almacenar el tiempo. Leemos, entonces, este nuevo relato que aborda la temática del recuerdo, en la misma perspectiva. Pero, sin embargo, hay un alejamiento de la carne de los recuerdos, por decirlo de manera un tanto apresurada, pero gráfica. La memoria afectiva del recuerdo desaparece, y si bien no se inscriben en la memoria como rostros de locos, tal como lo decía desoladamente el narrador de El caballo perdido, se presentan imaginísticamente, sin la tensión de entonces.

Por ello, en El corazón verde se denomina "pueblito perdido" al ámbito en el que yacen confinados los recuerdos. Esta denominación indica una mayor especialización, una nueva delimitación del espacio del recuerdo:

"Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido; él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años no había nacido ninguno ni se había muerto nadie." (106)

Al par que amplían su espacio, los recuerdos se hunden en el tiempo. El asomo a los recuerdos ya no tendrá el carácter angustioso y tenso de antaño, ahora ellos yacen en un pueblito perdido. Lejos, a gran distancia en el tiempo y con un espacio definitivamente conquistado para bastarse a sí mismos, aproximarse a ellos será un hecho ocasional. Una visita, "vacaciones", para un espíritu agobiado por la dificultad: "...tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones." (107)

En efecto, hay un presente de dificultades: es necesaria la obtención de dinero para pagar los plazos de un abrigo comprado en invierno, la "pieza" desde la que se entrega al recuerdo ostenta una mesa cubierta con papel de diario (se trata, sin duda, de una pensión de mala muerte); hay, además una declaración: "estaba un poco decepcionado de la vida". (108)

El recordante se entrega a sus recuerdos en un descanso, en un alto practicado en la diaria tarea de vivir. Relata el paréntesis de una cotidianeidad signada por la dificultad; por lo que el texto se ofrece como el recuento de unas vivencias ya lejanas, sin que se desprendan de las telas de los rincones, sin que aparezcan con toda su carga de afectos, en carne viva. Los recuerdos no son aquí criaturas vivas, no están dotados de orga-

nicidad, no se comportan como personajes. Hay una especie de filtro, una membrana transparente, entre el presente y el pasado. Por ello el relato que comentamos es el más impresionista de todos ellos. Cada uno de los elementos de la enumeración es abordado puntualmente, en el mismo orden en que fueron nombrados por primera vez. La evocación de la niñez en la localidad montevideana del Cerro -curiosamente, el sitio es precisado-, la época de los conciertos en Argentina, la pérdida de la piedra en forma de corazón verde, en un café, en el que un insólito flandú que vaga por entre las mesas se lo traga, y su posterior recuperación.

En la infancia, son los vecinos del Cerro los que aparecen con sus figuras inclinadas, los barcos del dique, "con muchos palos grandes y chicos como espigas de pescadas", avistados desde los morros situados cerca de la fortaleza, las frecuentes torpezas y distracciones del niño, incapaz de cumplir los recados que se le encomiendan. La dificultad que impone la colocación de un cuello almidonado, el brillo del sol en el charol de los zapatos al abordar la calle, de la mano de su madre. (109)

Los gritos de un "loco", "grande, gordo y que tenía la camisa a cuadros", llegan de atrás de las rejas de la ventana a la que puede asomarse, recluido en su propia casa; el resonar de los cascos, las cadenas y el látigo de un tranvía a caballos, el olor que despiden los frigoríficos, que obliga al niño a taparse la nariz.

El tren eléctrico aparece como un "zaguán iluminado" con sus vidrios de colores, y que parece animarse al ponerse

en marcha : "soltó un suspiro fuerte", y las personas que viajan en él tienen el aspecto de "muñecos dentro de una vidriera". (110) Anotamos aquí que ello n<sup>o</sup>s parece una evidente prefiguración del relato Las Hortensias, prefiguración que está en la imagen que contiene potencialmente la posibilidad de su desarrollo narrativo. Si atendemos a las observaciones de José Pedro Díaz, a propósito del modo compositivo de Felisberto Hernández, hemos de advertir aquí uno de los brotes inaugurales de ese otro relato del autor en el que las muñecas, colocadas efectivamente dentro de vidrieras, liberan su carga inquietante.

Todas estas imágenes tienen en común la exaltación de los efectos visuales. Así, la madre de Ivonne, con su gorro de papel de diario y su rostro y su pañoleta cubiertos de plumitas blancas; la "escalerita de luces" reflejada a través de las persianas, el anciano muerto y cubierto con un tul. Más tarde, las imágenes entreveran sus perfiles, aparecen combinadas: cuando el pianista vaya, en este segundo tiempo del recuerdo, a practicar su itinerancia en pos de conciertos que no llegan a acordarse, a "una ciudad de la Argentina". En el transcurso de un sueño, reaparece el loco ataviado con un gorro de papel de diario, a través de un agujero en la pared de la habitación que ocupa.

En la itinerancia, las imágenes del recuerdo se entremezclan; los paseos por la ciudad iluminada, las idas al cine, alternan sus luces como las imágenes del recuerdo alternan su corporeidad intangible. La tristeza acompaña al pianista en habitaciones alquiladas, en las cuales "los muebles eran de una vejez muy oscura y los espejos eran borrosos y veían mal la luz" (111)

La alternancia de luces y de sombras y la presencia de objetos cuyos colores son exaltados -los lápices, las plumitas-, y se inscriben en una exterioridad que, al reunirlos de manera impresionista, busca compensar un sentimiento de tristeza y de frustración.

Igual sentido tiene la salida humorística que relata cómo el ñandú, que vaga lentamente por entre las mesas del café, bruscamente se abalanza sobre el alfiler y se lo traga. El titular de un periódico local a la mañana siguiente ha de comentar: "La estadía del pianista depende del ñandú." (112)

Con este relato, los recuerdos de la infancia se alojan definitivamente en el pueblito perdido de la memoria, al cual ya sólo cabe ir de visita. Constituye el punto final de la saga de los recuerdos, en la que éstos llegaron a manifestarse con tanta vitalidad, que exigían ser incorporados a la realidad textual. El escritor era entonces quien plasmaba estéticamente las múltiples formas y los significados manifiestos y latentes que los animaban.

En El corazón verde los recuerdos han perdido espesor, son ya meras imágenes impresionistas enlazadas a partir de los elementos visuales que las conforman. Toda la carga ilusionada, y la angustia que acompañaba la inscripción literaria de los recuerdos desaparece. En La casa inundada, veremos cómo la temática del recuerdo se integra de manera simbólica en las extrañas prácticas de la señora Margarita, personaje que elabora y profesa una original religión del recuerdo. Pero ya aquí lo imaginario se nutre de ello, para proponer una versión estética de la rememoración definitivamente alejada de la infancia de Felisber-



to Hernández, que fuera la materia prima que prestaba su concurso para conformar la saga de los recuerdos.

#### 2.9 - Muebles "El Canario"

El protagonista relata, en primera persona, su estancia transitoria en algún lugar impreciso, situado en las afueras de la ciudad, adonde ha ido a disfrutar sus vacaciones. A su carácter de viajero no perteneciente al lugar en cuestión ni, por lo tanto, conocedor de su rutina habitual, se le añade su expreso deseo de desentenderse de todo cuanto no sea su descanso:

"..no había querido enterarme de lo que ocurriera en la ciudad."

(113)

Esta información inicial cumple una función importante en la economía del relato, por cuanto exalta el estado de desprevención en el que se halla cuando sorpresivamente alguien le inyecta el líquido contenido en "una jeringa grande con letras." A la sorpresa inicial le sigue el temor: "...no sólo no comprendí lo que pasaba sino que me asusté." (114)

Un extraño acontecimiento, inesperado y sorprendente, afecta, pues, al protagonista de la historia, el cual se intensifica por contraste: los otros viajeros, ocupantes del tranvía en el que viaja cuando ello tiene lugar, reciben la inyección con complacencia y hasta con interés. Cansado y de mal humor, el viajero vuelve a su habitación, desconociendo los efectos de la droga: "....me dio vergüenza preguntar de qué se trataba y decidí enterarme al otro día por los diarios." (115)

Es así como ha de asistir al conocimiento de lo que, a

todas luces, resulta inesperado: la inyección permite la instalación de una transmisión radiotelefónica en el interior mismo de su cabeza. A la sorpresa derivada del hecho, en sí mismo extraño no natural ( a nadie puede escapársele que ello no constituye una práctica reconocible ordinariamente), se le añade la intensificación progresiva de la poca predisposición del viajero para tolerarlo. El hecho tiene lugar precisamente cuando se halla dispuesto a entregarse al sueño, luego de considerar que no puede tratarse de algo peligroso: "...estaba seguro de que no se permitiría dopar al público con ninguna droga." (116)

Indignado, ha de esforzarse vanamente en la eliminación del efecto. Ha de transitar desde el descubrimiento de esto que "...no tenía la calidad de algo recordado ni del sonido que nos llega de fuera...", que se presenta "...anormal como una enfermedad nueva...", a la huida enconada de una transmisión que, no obstante, se sigue desarrollando.

La narración presenta dos momentos: el previo al descubrimiento del extraño suceso, y el posterior, donde el protagonista ha de procurar desembarazarse de la invasión de la radio y de la publicidad provocativa de la casa de muebles.

El primer momento prepara al lector para la revelación, lo que se cumplimenta con el relato breve, pero minucioso, del yo-narrador-protagonista. Su discurso quiere destacar su desvalimiento y su defraudación: su necesidad de descanso, su consternación, y su sorpresa, que ha de ser aún mayor al advertir la acogida favorable de los demás pasajeros.

En el segundo momento, el agredido se da a la tarea de

buscar los medios que le permitan expulsar de sí al elemento invasor. Estos medios -meterse debajo de las mantas, caminar encoñadamente por su habitación, salir a la calle para aturdirse con los ruidos, amortiguando los que se producen en su interior- no son eficientes. Ya dispuesto a encararse con la firma publicitaria, puesto que lo que le sucede se le aparece como una desgracia sin atenuantes, ha de tomar conocimiento de la existencia de unas tabletas que inhiben los efectos de la transmisión. El viajero burlado lo será nuevamente: el encargado de inyectar a los transeúntes, ha de comunicarle el cierre de los establecimientos en los que pudiera adquirirlas, y luego de grandes prevenciones le revelará un eficiente remedio para su mal; éste consiste en "...un baño de pies bien caliente." (117)

Sin duda, el acontecimiento que cae sobre el desprevenido resulta extraño e imprevisible. Pero el discurso enfatiza más su irritación que su sorpresa. Por otra parte, la naturaleza del hecho insólito no acarrea perplejidad alguna.

Esta ausencia de vacilación en el personaje, desdibuja el carácter de fantástico que pudiera tener el relato, inclinándolo más hacia la crítica social, practicada indirectamente, pero no por ello menos sarcástica y mordaz. Así considerado, Muebles "El Canario" promueve una lectura de tipo alegórico, que refiere mediante la historia de una burla.

#### 2.10 - Las dos historias

En la temática de Las dos historias confluyen la frustración, la rememoración y la escritura como tarea.

Publicado en 1943 en la revista Sur (Buenos Aires, No. 103, pp.70-82), este relato es contemporáneo a los extensos del ciclo rememorativo. Además de los puntos de contacto que mantiene con ellos, es dable, también, advertir su vinculación con los textos tempranos de la primera época, en especial, Hace dos días y Juan Méndez......

En rigor, y tal como lo describe el título, este cuento contiene dos historias ensambladas: una frustrada, narrada por un joven, quien en primera persona nos ofrece los fragmentos "La visita", "La calle" y "El sueño"; y la historia "que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya", a cargo de un narrador que recoge y comenta la primera. (18)

La instancia habitual de los relatos del autor, el yo-narrador-protagonista, se bifurca, dando lugar a la existencia de dos narradores, que han de producir dos discursos. En ambos casos, es la primera persona del singular la utilizada para referirnos lo acontecido.

El discurso del yo-narrador presenta al joven de la historia, lo interpreta, lo valora y lo juzga. Interviene al comienzo, luego de la presentación de los primeros fragmentos escritos por aquél, y reaparece al final para cerrar el relato. Cumple, pues, en relación al joven de la historia, el papel de un narrador que a la vez participa en lo narrado. Utiliza la primera persona, pero también la tercera; es amigo y confidente, y también compilador de los fragmentos del joven. A él corresponde, por lo tanto, la responsabilidad de la elección: es él quien elige sus escritos para construir un relato en el que la histo-

ria inconclusa integra la segunda historia, "....la que se formó en realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya." (119)

Esta "realidad", claro está, es ficticia, y se completa con los comentarios del narrador que la ordena y la presenta al lector. Por estas características, el relato se conforma como producción de la escritura, y constituye una explicitación de su génesis y de sus dificultades.

Se inicia con la presentación de un joven, que con emoción, se dispone a "....atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno." La escritura es, pues, una especie de cárcel, un ámbito que impone delimitaciones a quien ingenuamente se promete escribir muy lentamente, poniendo en ello "....los mejores recursos de su espíritu." (120)

Habitado por esta determinación, el joven aparece torpe y distraído en la juguetería en la que trabaja, donde el gerente "....le había echado en cara la distracción con que trabajaba." El joven experimenta una gran emoción, desatiende su tarea y adquiere una "pequeña fuerza" que lo guía en su intento.

En la génesis de la historia del joven hay también un motivo secreto: una frustración amorosa a la que no ha de aludir, pero que se percibe en el sentimiento angustiado que trasunta. A esta angustia vital se le añade otra, de índole estética: ha de advertir, a los pocos párrafos, que "....se le deforma el recuerdo....", lo que conlleva la imposibilidad de narrar con exactitud los hechos evocados. (121)

La imposibilidad de trasladar la vivencia a la palabra

la inevitable deformación del referente evocado, la dificultad de la escritura, estaban planteados, como vimos, en Hace dos días, en Juan Méndez....., se profundizan en Por los tiempos de Clemente Colling, y acaban por hacer eclosión en El caballo perdido. También vincula Las dos historias con los relatos extensos de la segunda época, el hecho de que a una crisis personal se le añade la crisis estética del narrador.

En este sentido, Las dos historias corrobora recurrentemente algunos de los problemas centrales de la producción de literatura. Señala la conflictividad que acarrea consigo el disimulo que impone la creación literaria, develando sus mecanismos y reafirmando la voluntad de exhibirlo y de denunciarlo.

El relato del joven soslaya deliberadamente la toma de conciencia de la causa de su secreta angustia, el fin del amor:

"Aunque su espíritu le escondía la causa de por qué escribía la historia, es posible que él haya sentido como el aliento de una desgracia que lo seguía de cerca.... era su propio espíritu el que no dejaba que la impresión de que ella no le amaba ya se hiciera pensamiento...." (122)

Pero su relato ha de conservar la huella de su desgarramiento. Así, en el interior de "La visita", el primero de los fragmentos, aparecen unos pensamientos que lo acosan. Debe atenderlos forzosamente, pero ello le acarrea una profunda perturbación, una "tortura". La inesperada visita de una joven, es saludada entonces alegremente:

"Ella me preguntó cómo eran esos pensamientos, y yo le dije que eran pensamientos inútiles, que mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por la ventana." (123)

Del mismo modo, en el segundo fragmento, "La calle", la sensibilidad del narrador angustiado lo lleva a considerar afectivamente las cosas que encuentra en su paseo: es así como las verdades son "simpáticas", pero los focos de "sombrecitos blancos" son "ridículos", y su proyección inútil, puesto que "...solamente alumbraban al aire y al silencio." (124)

Es decir, los objetos, receptáculos de la subjetividad, no responden a su llamado, y se comportan simplemente como objetos, no se traban afectivamente con él. Por ello su subjetividad exacerbada experimenta la sensación de que solamente derraman su luz en la calle, sin tener en cuenta su presencia.

Es también la angustia la que determina la escisión del yo, con el desprendimiento de un otro yo, en rigor más metafórico que efectivo:

"....parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento....  
....en seguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la dirección en que antes caminaba.... Si estos dos personajes no te

nían sentido y querían huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido." (125)

Es ese espíritu complicado y perdido el que informa la lógica del relato, que transcurre como en un sueño: la percepción se adormece y el sujeto no puede coordinar su pensamiento con sus acciones, con el consiguiente desdibujamiento de la perspectiva, sin que lo acontecido pueda situarse convenientemente en el tiempo y en el espacio. De allí la atribución de la aptitud de animación a los muros blancos, que están a los costados de la calle por la que transita la pareja:

"....pensé .... que los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio que alumbraban los focos de sombreritos ridículos." (126)

El tercer fragmento, que se titula precisamente "El sueño", prosigue con el proceso de disgregación del yo, y las situaciones aparecen trastocadas, con evidente alteración de lo que acontece en la vigilia. Una joven "de edad insegura, entre niña y señorita", yace en su lecho; en él juega a acomodar cosas, mientras el joven sufre una incomodidad creciente porque advierte que no la ama. Debe luchar con las abundantes lágrimas que se derraman por el rostro de ella, se encuentra tan pronto en su silla como a cierta distancia del lecho.

Los movimientos no van acompañados de sonido, "....se parecían a los de las películas pasadas sin música." (127) A la transformación de la niña en bebé, se sucede la brusca entrada de



sus padres, quienes recriminan al joven su presencia; éste se siente culpable, puesto que el que debería estar allí no es él sino el novio de la niña. Al despertar, junto a la comprobación de que la madre de la niña se corresponde en realidad con la ima gen de la suya, lo acontecido en el sueño se integra con la vi- gilia. Sobreviene entonces un estado intermedio, de modorra o de ensoñación, en el que el sujeto ha de fragmentarse:

"....veía pasar mis deseos por mí, como nubes  
por un cielo cuadriculado....esa red se rompía  
pero yo seguía pensando y sintiendo como  
si estuviera entera: los pedazos rotos esta -  
ban como enteros; y había un cuadro tan bien  
escondido debajo de otro, que la madre de ella  
era la mía...." (128)

El sueño instaura el desorden en el relato. A partir de su inclusión la percepción pierde toda nitidez, el joven se niega a permitir la entrada de personajes y hechos en la ficción, a tenor de lo que acota el narrador que recoge sus escritos. Esta negativa lleva a la disolución del universo narrado, el relato deri- va hacia la introspección, con pérdida de los asideros que hasta ahora sostenían la narración. El joven experimenta la sensación de "....tener en el alma un espacio claro, donde vagaba una espe- cie de avión ...", que termina por dirigirse contra él, destru- yéndolo:

"....y lo único que atiné fue a sacarme un tra  
po de otro lugar del alma, y a hacerle señales  
de que me siguiera... pero le debo haber hecho  
señas de que se detuviera, porque llegó hasta

mí, y me rompió la cabeza y todos los escondidos lugares de mi estúpida persona." (129)

Walter Mignolo, en su ensayo La instancia del "yo" en Las dos historias, señala que la escritura se problematiza, entre la exigencia y el bloqueo del pensamiento, y el recuerdo. Puntualiza, al respecto, que esos pensamientos a los que hay que atender necesariamente, y la emergencia súbita del recuerdo, con<sub>u</sub> citan la duda acerca de la coherencia y la integridad del yo(130)

En efecto, y ello nos parece importante, con este relato se clarifica la escisión del sujeto, como consecuencia de la doble compulsión de lo racional y el inconciente. Al querer escamotear una verdad esencial, los diferentes aspectos de la personalidad se desintegran.

Pero, por otra parte, interesa destacar que el hecho de que ello aparezca sometido a una constante elaboración estética, sitúa el problema a nivel del texto. Y, en este sentido, como práctica de la escritura, la desarticulación del sujeto origina y da pie a la desarticulación del sujeto estético. Este ha de aparecer desencarnado de su rol, su función social se des dibuja y disgrega. El yo desencarnado de su rol establece la existencia de varios yoes -la "tribu de yoes", como la llamara Mario Benedetti-, que dialogan al relacionarse entre sí. Ello supone, en efecto, "...el paso del monologismo al dialogismo, de la monofonía a la polifonía, del control del mensaje a su li bertad y polivalencia " (131)

NOTAS

- (1) HERNANDEZ, Felisberto : Nadie encendía las lámparas.  
Buenos Aires, Sudamericana,  
1947. Utilizamos la edición  
de Obras Completas, Montevi-  
deo, Arca, 1967. T. III.
- (2) JITRIK, Noé : El no existente caballero.  
Buenos Aires, Megápolis, 1975.  
p.57.
- (3) HERNANDEZ, Felisberto : El acomodador, en Nadie encen-  
día las lámparas, ed., cit.,  
p. 38.
- (4) HERNANDEZ, Felisberto : Menos Julia, en Nadie encendía  
las lámparas, p. 43.
- (5) HERNANDEZ, Felisberto : Mi primer concierto, en Nadie  
encendía las lámparas, p. 72.
- (6) HERNANDEZ, Felisberto : El corazón verde, en Nadie en-  
cendía las lámparas, p. 95.
- (6<sup>a</sup>) HERNANDEZ, Felisberto: Muebles "El Canario", en Nadie  
encendía las lámparas, p. 104.
- (6<sup>a</sup>) HERNANDEZ, Felisberto: Las dos historias, en Nadie e  
cendía las lámparas, p. 105.
- (7) HERNANDEZ, Felisberto : Nadie encendía las lámparas.  
Nadie encendía las lámparas.  
7.

(8) Ibíd.

(9) Ibíd.

(10) Ibíd.

(11) Ibíd., p. 8.

(12) Ibíd.

(13) Ibíd., p. 9.

(14) Ibíd., p. 11.

(15) Ibíd., p.8.

(16)RENAUD, Meryse : El acomodador, texto fantástico,  
En Alain Sicard, Felisberto Hernández ante la crítica actual,  
p. 260.

(17)HERNANDEZ, Felisberto : El acomodador, en Nadie encendía  
las lámparas, p. 27.

(18) Ibíd.

(19) Ibíd., p. 29.

(20)RENAUD, Maryse : Ob. cit., p. 261.

(21)HERNANDEZ, Felisberto : El acomodador, p, 27-28.

(22) Ibíd., p. 29

(23) Ibíd.

(24) Ibíd.

(25) Ibíd., p. 30.

(26) Ibíd.

- (27) *Ibíd.*, p. 31.
- (28) *Ibíd.*, p. 32.
- (29) RENAUD, Maryse : Ob. cit., p. 274.
- (30) HERNANDEZ, Felisberto : El acomodador, en Nadie encendía las lámparas, p. 36.
- (31) *Ibíd.*, p. 37.
- (32) *Ibíd.*, p. 39.
- (33) *Ibíd.*, p. 39-40.
- (34) HERNANDEZ, Felisberto : El balcón, en Nadie encendía las lámparas, p. 13.
- (35) *Ibíd.*
- (36) *Ibíd.*, p. 14.
- (37) *Ibíd.*
- (38) *Ibíd.*
- (39) *Ibíd.*, p. 14-15.
- (40) *Ibíd.*, p. 15.
- (41) *Ibíd.*, p. 17.
- (42) *Ibíd.*
- (43) *Ibíd.*
- (44) *Ibíd.*
- (45) *Ibíd.*, p. 13.
- (46) *Ibíd.*, p. 18-19.
- (47) *Ibíd.*, p. 18.

(48) *Ibíd.*, p. 20.

(49) *Ibíd.*, p. 19.

(50) *Ibíd.*, p. 24.

(51) *Ibíd.*, p. 26.

(52) BELEVAN, Harry : Teoría de lo fantástico. Barcelona, Anagrama, 1976, p. 81.

(53) HERNANDEZ, Felisberto: Menos Julia, en Nadie encendía las lámparas, p. 43.

(54) *Ibíd.*, p. 44.

(55) *Ibíd.*

(56) *Ibíd.*, p. 45.

(57) *Ibíd.*

(58) *Ibíd.*, p. 46.

(59) *Ibíd.*, p. 51-52.

(60) *Ibíd.*, p. 49.

(61) *Ibíd.*, p. 50.

(62) *Ibíd.*, p. 46-50-52.

(63) *Ibíd.*, p. 43.

(64) *Ibíd.*, p. 44.

(65) *Ibíd.*, p. 49.

(66) *Ibíd.*, p. 53.

(67) *Ibíd.*

(68) *Ibíd.*, p. 58.

- (69) HERNANDEZ, Felisberto : La mujer parecida a mí, en Nadie encendía las lámparas  
p.59
- (70) Ibíd., p.60
- (71) Ibíd.
- (72) Ibíd.
- (73) Ibíd., p.59
- (74) Ibíd., p.65
- (75) Ibíd., p.59
- (76) Ibíd., p.63
- (77) Ibíd., p.68
- (78) Ibíd., p.61
- (79) Ibíd., p.59
- (80) Ibíd., p. 64
- (81) Ibíd., p.69
- (82) Ibíd., p.68
- (83) Ibíd., p.68-69
- (84) Ibíd., p.70
- (84) Ibíd., p.71
- (85) HERNANDEZ, Felisberto : Mi primer concierto, en Nadie encendía las lámparas, p.72
- (86) Ibíd., p.75
- (87) Ibíd., p. 73
- (88) Ibíd.

- (89) BERGSON, Henri : La risa. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p.43
- (90) HERNANDEZ, Felisberto : Mi primer concierto, p.77
- (91) Ibíd.
- (92) Ibíd., p.77-78
- (93) Ibíd., p.78
- (94) HERNANDEZ, Felisberto : El comedor oscuro, en Nadie encendía las lámparas, p.82
- (95) Ibíd.
- (96) Ibíd., p.85
- (97) Ibíd.
- (98) Ibíd., p.90
- (99) Ibíd., p.87
- (100) Ibíd.
- (101) Ibíd.
- (102) Ibíd.
- (103) Ibíd., p.89
- (104) HERNANDEZ, Felisberto : El corazón verde, en Nadie encendía las lámparas, p.95
- (105) Ibíd.
- (106) Ibíd.
- (107) Ibíd.



(108) *Ibíd.*, p.94

(109) *Ibíd.*, p.96

(110) *Ibíd.*, p.97

(111) *Ibíd.*, p.99

(112) *Ibíd.*, p.100

(113) HERNANDEZ, Felisberto : Muebles "El Canario", en  
Nadie encendía las lámpa-  
ras, p.101

(114) *Ibíd.*

(115) *Ibíd.*, p.102

(116) *Ibíd.*

(117) *Ibíd.*, p.104

(118) HERNANDEZ, Felisberto : Las dos historias, en Na -  
die encendía las lámparas,  
p.115

(119) *Ibíd.*

(120) *Ibíd.*, p.105

(121) *Ibíd.*, p.106

(122) *Ibíd.*, p.107

(123) *Ibíd.*, p.109

(124) *Ibíd.*

(125) *Ibíd.*, p.110

(126) *Ibíd.*

(127) *Ibíd.*, p.112

(127) Ibid., 112

(128) Ibid., p.113

(129) Ibid., p.115

(130) MIGNOLO, Walter

: La instancia del "yo" en  
Las dos historias. Sicard,  
Alain, Felisberto Hernández  
ante la crítica actual.p.  
179-180

(131) Ibid., p.182

Capítulo 3 - Los últimos relatos (1949-1964)

Hemos arribado al último tramo de la producción y de la vida del escritor. En él se destacan especialmente tres relatos: Las Hortensias, El cocodrilo y La casa inundada.

Al respecto, cabe decir que la redacción de los dos primeros se lleva a cabo en París, durante la estancia del escritor en esa ciudad, en su carácter de becario del gobierno francés. Esto, sin duda, tiene importancia, en la medida en que hay en ellos un mayor distanciamiento respecto a lo narrado, lo que se traduce en importantes consecuencias estéticas. En lo atinente a La casa inundada, publicada en 1960, es quizás el relato de más fatigosa elaboración, lo que puede advertirse por la fecha de su publicación (a tenor de lo manifestado por Nora Giraldi de Dei Cas, su redacción se habría iniciado en París).

Hay, al respecto, un testimonio directo: en carta dirigida a Jules Supervielle, fechada en Montevideo, 28 de diciembre de 1952 :

"Hace mucho que estoy por terminar mi cuento  
"La casa inundada" para mandárselo; pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces." (1 )

Desde su estancia en París, y a partir de la edición de Nadie encendía las lámparas de la editorial Sudamericana, en 1947, en la que tuvo parte la intervención de Roger Caillois, hay un "nuevo tiempo" para la creación literaria de Felisberto Hernández. El reconocimiento de su labor, que le ha demandado

más de veinte años, se inicia aquí. (2 )

En efecto, las presentaciones llevadas a cabo en el Pen Club de París el 17 de diciembre de 1947, y en La Sorbonne el 17 de abril de 1948, son altamente significativas para el escritor uruguayo. Quien hasta entonces, fuerza es decirlo, no estaba sostenido sino por su propio impulso y el de unos pocos amigos, no sólo ve ampliada su audiencia, sino que sus relatos comienzan a ser traducidos y publicados en revistas francesas. Tal es el caso de El balcón ( La Licorne , 1948), y de El acomodador, con el título de Chez les autres. ( revista Points, No. 2, 1948).

Los nuevos estímulos, debidos en gran parte al padrinazgo de Jules Supervielle, y las vivencias que la estancia en París proporcionan, determinan en gran medida los cambios que se producen. En estos tres relatos, el espectro temático de la narrativa hernandiana adquiere una mayor complejidad. Sin rupturas, fiel a su "materia", pesa sobre ella, sin embargo, un mayor enriquecimiento. Así, la rememoración emerge nuevamente en La casa inundada, las relaciones del sujeto con los objetos se profundiza en Las Hortensias; la ~~itinerancia~~ del músico se transforma en la de un viajante de comercio que procura colocar su mercancía, en EL cocodrilo.

Pero, al par que se produce una imbricación de lo fantástico con lo mágico y con la rememoración, la distracción ensoñada del artista deriva hacia su entrada definitiva en el absurdo. Lo cotidiano, que aún en Nadie encendía las lámparas conservaba su pátina anodina y habitual, es totalmente invadido por los elementos de lo imaginario.

Ni la excepcional casa inundada, ni las absurdas lágrimas, ardid del vendedor para aumentar sus ventas, ni la caída sexual y moral de Horacio en las garras de las seductoras Hortensias, guardan casi relación con referente alguno. Son enteramente ficticios, los protagonistas se encuentran abocados a situaciones que ya inicialmente plantean su inmersión en terrenos reñidos con lo real, tal y como aún aparecía en los relatos anteriores.

Por ello, los relatos dejan de plantear la pugna habitual entre lo real y lo fantástico, lo real y lo mágico, la ensoñación y la participación que el proyecto comunitario consagra como normal, admitida como parte del desenvolvimiento habitual de sus componentes.

La ficción, liberada de sujeciones, avanza constituyendo orbes ya enteramente regidos por sus propias leyes. Sometidos a su imperio, los protagonistas aparecen entregados a sus fauces devoradoras. Se cumple con ello la entrega del personaje al espacio-tiempo constituido a partir del relato, mediante la tensión constante de los elementos narrativos. Vistos desde una perspectiva funcional, los personajes aparecen abocados a un tránsito obligado hacia lo ficticio, envueltos en su atmósfera y dominados por sus hilos, que los sumen en la dependencia absoluta (La casa inundada); la enajenación (Las Hortensias), la metamorfosis por conversión a aquello a lo que sólo se pensaba imitar (El cocodrilo).

Porque la ficción fagocita a sus criaturas, los relatos se inundan de elementos extraños. Perdida la basculación fantásti

ca, los relatos se proponen como la lenta y efectiva apropiación de sus identidades maltratadas y débiles, para transformarlos a su antojo. Nada queda del concertista, que converge en el viajante de comercio, que a su vez acabará por ser "el cocodrilo" de llanto automático. Nada del escritor, mero satélite de una mujer descomunal y de una "religión" sui generis. Nada del comerciante, dominado enteramente por las muñecas lujuriosas.

El carácter precario de los personajes, hace que cedan frente a los elementos de la ficción, los que preponderan, subsumiéndolos, ejerciendo su magnetismo, convirtiéndolos en meros actores de un proyecto que en lo esencial consiste en vaciarlos.

El proyecto implícito en el conjunto de la obra hernandiana, atiende muy especialmente a los entes oscuros que yacen ocultos, regidos por poderes a los que la criatura de ficción no puede conocer ni alcanzar. El hombre felisberteano, que ya en sus comienzos se encontraba fuera de lugar, que sólo podía contender lúdicamente con un misterio indescifrable, va a morir a sus pies, a entregar su confusión y su torpeza a un orden presentido, pero ignorado.

Nada puede saberse acerca del destinador implacable que conduce a Horacio hacia la locura, a través del ruido de las máquinas, en Las Hortensias. Ni de los resortes que mueven al músico-viajante de El cocodrilo a derramar las lágrimas que lo transforman. Ni tampoco puede tomar contacto con la realidad rectora de la mujer de La casa inundada, el escritor de marras.

Pero, además, el misterio, que aún podía ser "blanco" en

Nadie encendía las lámparas, se torna definitivamente "negro" en estos relatos, porque ya no envuelve cálidamente al extrañado, sino que se apodera de él y lo enajena al entregarlo definitivamente a un más allá de sí mismo, impugnador de su racionalidad.

Conforme con ello, el espacio textual se satura de imágenes que, siempre por vía de la comparación, extrañan definitivamente el universo narrado. Son esas imágenes, centro y culminación de un discurso que adquiere autonomía, las unidades lingüísticas que dan forma al universo ficticio. Especialmente en La casa inundada y en Las Hortensias, dominan el espacio del texto hasta ofrecer, como nunca, una red enmarañada de símiles, cuyo encadenamiento acaba por definir el perfil de la ficción.

En El cocodrilo, la caricatura se propone como tramo imaginístico final de la visión del hombre enajenado, absolutamente despojado de alternativa alguna en la que pudiera recuperar su condición humana. Es, en este sentido, la petrificación, la consolidación de la amenaza que promueve la conversión de lo imaginario al absurdo. En él se cumplimenta el paso del contrato a la definitiva soledad, y del coloquio a la desintegración. La caricatura se impone por sobre la salida oblicua, que había consistido en la mágica revancha frente a la derrota, la humillación y la carencia. Con la definitiva pérdida de la autonomía corporal, las lágrimas del cocodrilo plasman el poema del absurdo, que Felisberto Hernández deseaba realizar, ya desde sus primeros relatos.

### 3.1. Las Hortensias (1949)

Este relato, publicado por primera vez en la revista Escritura (Montevideo, No.8, diciembre de 1949), es en realidad

una novela corta. Consta de diez brevísimos capítulos, numerados con romanos.

Dos son las características estructurales más notorias: la coincidencia del tiempo de la fábula con el de la trama, lo que hace a su conformación, y el uso de la tercera persona, lo que afecta al discurso.

En el nivel de la historia, pues, el tiempo del relato es lineal; se da la ausencia de la evocación, no hay recuperación del pasado ni prospecciones. La acción se desarrolla puntualmente, sin retrocesos ni superposiciones. Ello determina una modalidad narrativa en la que la progresión es la característica más saliente, ajustándose el discurso del narrador omnisciente al desenvolvimiento de los acontecimientos que tienen lugar en la "casa negra", y en otros espacios conexos.

El espectro semántico que hace a Las Hortensias se nutre de la sexualidad y la teatralidad, que son sus notas dominantes. Indicadoras del adentro y del afuera de los personajes, aparecen fuertemente imbricadas, configurando un discurso en el que la una conduce a la otra, y recíprocamente.

Horacio y María Hortensia constituyen un matrimonio que ha perdido la privacidad. Su casa es el vasto escenario en el cual periódicamente se celebran representaciones, que tienen como centro la espectacular instalación de muñecas de tamaño humano, colocadas en vitrinas, y convenientemente ataviadas. Al pie de cada vitrina aparece una leyenda narrativa: ella resume la historia de la muñeca, y el personaje que compone.

Sin duda, lo que más llama la atención es el inusita-



do acopio de elementos que sostienen a este espectáculo, el cual, por otra parte, se cumplimenta diariamente. El día de la pareja constituye entonces no otra cosa que una preparación para la noche: después de la cena, se encienden las luces de las vitrinas y Horacio puede asistir con unos gemelos, para admirar con mayor nitidez lo que consume el trabajo de un equipo. En la casa negra trabajan para la espectacular presentación de las muñecas, desde los que tienen a su cargo la redacción de las leyendas hasta los encargados de su vestuario y los músicos.

Vemos cómo el tiempo y el espacio se encuentran en función del espectáculo. Los espectadores, por su parte, acabarán por correr la misma suerte.

Las secuencias que organizan el relato se desarrollan a partir de los siguientes núcleos narrativos, o funciones, de acuerdo a la terminología de Propp y de Barthes, que ya hemos utilizado:

- 1- asistencia a las sesiones espectaculares
- 2- el juego de las sorpresas
- 3- revelación de la inquietud que produce Hortensia
- 4- adecuación de Hortensia para la función sexual
- 5- descubrimiento de la traición de Horacio
- 6- huida de María
- 7- entrega de Horacio a la lujuria
- 8- retorno de María
- 10- persistencia de Horacio en sus prácticas aberrantes.
- 11- consumación de la locura de Horacio

El proceso que desarrolla la historia reconoce una

perspectiva, que es dable observar desde la posición de sus dos agentes principales:

Perspectiva de Horacio

seducción



caída



locura

Perspectiva de María

sorprender a Horacio



descubrimiento de  
la traición



intento frustrado de re-  
torno a la normalidad

Horacio es el agente principal, en torno al cual se de fine el proceso de las acciones, en tanto María se integra a ese proceso de manera complementaria. La historia, entonces, es la de la seducción, caída y enajenación de un "héroe" que sucumbe frente a su creación, la de un burgués aburrido que permite que lo que debía ser su solaz, se convierta en un poder rector de sus acciones. Las muñecas, dotadas de una especial sugestión, constituyen presencias inquietantes que se apoderan de la voluntad de Horacio. La comedia de celos y traición que enfrenta a María y a Horacio, se integra como modus operandi en el proyecto de un narrador que así provee a la necesaria desarticulación de las circunstancias del "héroe".

Con el juego de las sorpresas se inicia la seducción. Tras la inocencia aparente de la muñeca, ha de ocultarse una suerte de carga irracional concentrada, la acumulación de energías "espirituales" que la manipulan y la dirigen. Hortensia, que ha tomado su nombre de María Hortensia, aparece inicialmente como el juguete con el que los adultos se entretienen. Pero esta relación

ha de invertirse, pasando a desempeñar la función de agente que desencadena y precipita no sólo el deterioro del vínculo de la pareja, sino también el de su salud mental. En este sentido, el relato construye su perspectiva globalmente, desde dos ángulos: el humano y el objetal. En ello, María se integra como adyuvante y oponente, alternativamente, en un proceso unidireccional. Horacio ha de caer en las garras de lo que viene a constituir, en último término, el predominio de lo inanimado sobre lo animado. Su seducción y su caída son las instancias que resultan de la constante relación sujeto ↔ objeto, en la que el último término ha de predominar sobre el primero.

La realidad objetal, como hemos podido observar hasta ahora, está dotada de energía viviente. En los objetos residen las manifestaciones residuales de los espíritus ligados a ellos. Las Hortensias, objetos privilegiados por cuanto imitan y reproducen la figura humana, han de superarla cuando adquieren aptitud para la función sexual,

"....las muñecas parecían seres hipnotizados  
cumpliendo misiones desconocidas o prestándose  
se a designios malvados." (3)

Atraído inexorablemente por ellas, deja de ser el empresario que se había enriquecido a su costa para convertirse en un devoto. En una lenta toma de contacto con ellas, pronto llegarán a resultarle familiares. Desde el inicial descubrimiento de lo que pareciera ser indicio de gestualidad, hasta la posibilidad de atribuirles pensamientos, las muñecas han de revelar su dimensión inédita:

"De cualquier manera, las muñecas tenían sus secretos; si bien el vidrierista sabía acomodarlas y sacar partido de las condiciones de cada una, ellas, a último momento, siempre agregaban algo por su cuenta. Fue entonces cuando Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios." (4 )

Al igual que en El caballo perdido, del mismo modo que en El balcón, los objetos son receptáculos en los que anida y se transforma misteriosamente la carga de "presagios" que han recibido de los hombres. Pueden, incluso, "transmitir presagios o recibir avisos de otras muñecas." ( 5 )

De allí en más, será necesario sólo un paso para que las muñecas se rebelen y seduzcan a Horacio. Hortensia ya no sólo será vestida y perfumada puntualmente con las ropas y hasta con el perfume de María, ya no solamente aparecerá en los balcones o en los rincones más inesperados de la casa en sugestivas posturas. Será admitida en el lecho de la pareja, luego de lo cual Horacio habrá de instrumentarla para que su similitud con lo humano sea mayor.

Va de suyo que la referencia a la rebelión de los objetos no proviene sino de la particular percepción de un narrador, que convierte a su obsesión en una de las constantes estéticas más acusadas de su narrativa. En Las Hortensias esa obsesión se desarrolla de manera cabal:

"....tenía a Hortensia y por medio de ella

desarrollaba su personalidad de una manera original." (6 )

Hortensia es, pues, originalmente, un receptáculo propicio, un ente apto para proyectar, para reflejar, para prolongar la personalidad. Jerárquicamente inferior a María, de la que constituye una suerte de eco, de ornato, de complemento, pronto ha de prevalecer, invirtiendo la relación inicial. Al mismo tiempo se instaura la duda acerca de lo real, no de sus manifestaciones, sino de su sentido:

"....¿no estaría enamorado de Hortensia?....  
¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella?....sería simplemente un consuelo para cuando él perdiera a su mujer?  
¿se prestaría siempre a una confusión que favoreciera a María?.... Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?" (7 )

Concomitantemente con ello, los elementos de la ficción trascienden el marco de la casa. Es así como, siguiendo <sup>con</sup> las manifestaciones espectaculares, tiene lugar en el jardín exterior de la casa una fiesta en homenaje a Hortensia, que cumple ya dos años. En ella han de confundirse "...las exclamaciones que salían de las gargantas de las personas y del cuello de las botellas." Horacio ha de aparecer triunfalmente, avanzando por un largo corredor alfombrado: va montado en un triciclo, llevando a cuestas a la muñeca, vestida de blanco; Horacio acaricia con una mano su cabello.

Inesperadamente, ha de dar un traspiés y cae "...encima de Hortensia, con los pies para arriba y haciendo movimientos de insecto." Alguien ha de decirle: "...parecías un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando." ( 8 )

Como puede advertirse, la equiparación se produce entre las personas y las botellas, Horacio y un insecto, y Horacio y un juguete de cuerda. Esta fiesta, remedo de las nupcias de Horacio y Hortensia, precede a su destrozo, ardid al que aquél ha de recurrir para justificar el traslado de la muñeca al taller de Facundo, el fabricante.

De este modo, y a espaldas de María, ha de llevarse a cabo lo que no es más que el comienzo de la adaptación de las muñecas para la función sexual. (Posteriormente, ha de procederse a la fabricación de las Hortensias de manera seriada).

La víspera de su traición encuentra a Horacio con el "cuerpo triste", y "hasta su nombre y apellidos le parecieron diferentes." ( 9 )

El hecho es, por lo tanto, irreversible. El cambio, de finitivo.

Sobreviene posteriormente el descubrimiento efectuado por María, quien casualmente ha de caer en la cuenta de la nueva aptitud de la muñeca. En un arrebato de celos y de ira, le da de "puñaladas cortas y seguidas", procediendo a hacerlo "... con la dignidad de una reina desgraciada", y se dispone a partir. (10)

Horacio, por su parte con "....el impulso de un hombre joven", se apresta a gozar de su soledad en compañía de nue-

vas muñecas -aptas, como Hortensia, para la función sexual; ésta ha quedado totalmente destrozada, por lo que hace mutis por el foro.

A partir de este momento, es decir, de la libertad y la soledad conquistadas merced a su traición, Horacio no sólo multiplica sus muñecas, sino que la ficción se abre a un juego de duplicaciones permanentes: así, el encargo de los restos de fabricación, de piernas y de brazos, para componer con ellos escenas singulares. Es decir, a la duplicación inicial -dada por la relación María - Hortensia<sup>por</sup> y las sirvientas mellizas, como un eco de la duplicación mujer-muñeca- le sigue la proliferación de los elementos separados, de los fragmentos que las componen.

El proceso es el mismo que sostiene a El caballo perdido, en el cual la duplicación y la disgregación de los elementos constituyen la crítica señal que delata la identidad perdida. Y en este caso en particular, ello se produce afectando no al yo, sino al objeto del deseo. Sobre éste se proyectan las insuficiencias, las imposibilidades del yo que se va enajenando. Horacio se enfrenta a los espejos, a los que hasta ahora ha rehuido cuidadosamente (otro elemento , privilegiado, indicador de duplicación): "...le gustaba mucho encontrarse con sorpresa de personas y objetos en confusiones provocadas por espejos." (11)

Como el placer que le proporcionan la soledad y sus prácticas sexuales no es gratuito, sino que entraña la pérdida de lo conocido y el desconcierto ante lo nuevo, insomne y apesa

dumbrado, Horacio deja la "casa negra" y se instala en un hotel. Allí lo reciben "...láminas de espejos que subían las escaleras al compás de los escalones." También en las habitaciones proliferan los espejos, al par que los elementos que componen la suya han de humanizarse:

"Le parecía estar escondido en la intimidad de una familia pobre. Allí todas las cosas habían envejecido juntas y eran amigas, pero las ventanas todavía eran jóvenes y miraban hacia afuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, tenían pegado al vidrio cortinas de puntillas y recogidos a los lados, cortinados de terciopelo." (12)

Antes de entregarse al sueño, tiene conciencia de que su rostro se refleja en el espejo que se encuentra encima de la chimenea, y hasta "...se le ocurrió que podrían inventar espejos en los cuales se vieran los objetos, pero no las personas." Es decir, junto a la duplicación y a la fragmentación del objeto, su animación y la amenaza de la ausencia del sujeto. Ello indica, claro está, el proceso de su enajenación. Corresponde a la sensación de que su espíritu, hasta ese momento, ha vivido en su propio cuerpo "...como en un habitante que no hubiera tenido mucho que ver con su habitación." (13)

La visión dislocada y absurda de lo real predomina a partir de este episodio. Horacio ya no necesita ni de las vitriñas ni de las escenas para ingresar en la ficción. Esta ocupa ahora todos los espacios, su avance contamina de irrealidad todos los elementos narrativos. Así, la visión de las ventanas encendidas que "caen" en los espejos, se le aparece como una proyección ci



nematográfica, y hasta "...se encontró con llamas que bailaban .... como diablillos en un teatro de títeres." (14)

No puede ya asombrar, entonces, que su propia ventana esté "asustada", ni que de repente aparezca María asomada a otra ventana del mismo hotel. Ni tampoco que Horacio haga colocar en el salón de su casa, ya de regreso, nuevos espejos con el explícito propósito de multiplicar las escenas de las muñecas. Ni que cuando Alex, el criado de la barba en punta, lleve el habitual "vino de Francia" que bebe el señor, éste se halle con "...la cara tapada con un antifaz y las manos con guantes amarillos". Los espejos, inclinados de manera conveniente, han de comportarse como si "...fueran sirvientes que saludaran con el cuerpo inclinado, conservando los párpados levantados y sin dejar de observarlo." (15)

Vienen los tiempos del desenfreno, en los que Horacio ha de reanudar las sesiones espectaculares en las vitrinas; no sólo aumenta el número de muñecas y de los personajes que éstas componen; coquetea con todas ellas, se entrega "...con glotonería, a la diversidad de sus muñecas." (16)

Y si el regreso de María y la reconciliación parecieran poner punto final al desarrollado vicio de Horacio, ello dista de ser así: ha de sucumbir nuevamente, llevando a sus muñecas fuera de casa. El descubrimiento de lo que en verdad ocurre no tarda en producirse. María prepara entonces una sorpresa desagradable: se embetuna el rostro para asemejarse a la muñeca negra, la amante de turno. Introducida en el lecho, ha de estallar en carcajadas frente al estupor de un Horacio que ya no ha de reaccionar, hundiéndose en el mutismo y la parálisis de la locura.

Viene entonces el encierro de Horacio, quien permanece en su lecho, estático:

"María iba a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vi  
drio, y su quietud de muñeco." (17)

Y aunque logra incorporarse y hasta puede asistir a algunas representaciones, ya se ha convertido en un "hombre de palo". Por otra parte, las escenas que prepara Walter tampoco guardan su antigua condición. En ellas aparecen los miembros sueltos de las muñecas, sus brazos y sus piernas asociadas en conjuntos dislocados, que ya no evocan las leyendas con sus historias al pie. Las escenas pierden su condición narrativa, su ín  
dole dramática, y no parecen tener otro significado que el de re  
presentar lo amorfo y lo absurdo. Los dedos de las manos aparecen unidos a los de los pies; en una piscina flotan, entre plantas enmarañadas, brazos y piernas sueltos.

Ya en franca metamorfosis, al tiempo que lo invaden la angustia y el temor, Horacio endurece su cuerpo: "...y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas." Ensimismado, hundiéndose en el pozo de la locura, sus manos golpean el cristal de la vi  
trina "...como pájaros contra una ventana cerrada." (18)

Preso de sí mismo, sus pasos, atravesando los canteros del jardín, han de llevarlo ".....en dirección al ruido de las máquinas " (19)

El juego de las sorpresas, a través del cual la pare-

ja teje su relación, adquiere dos manifestaciones de diverso signo. Las sorpresas agradables imperan hasta la traición de Horacio. A partir de ella, María ha de destrozar a Hortensia, cuchillo en mano, y la ha de colocar bajo la tapa del piano. Posteriormente, es la sustitución de la muñeca negra lo que acaba de precipitar a Horacio al abismo de su enajenación definitiva.

Si el desencuentro y la frustración operan a partir de la traición de Horacio, los gérmenes de la transformación de esta relación se presentan mucho antes. El hastío, el aburrimiento, que no derivan sino hacia la espectacularidad de la ficción, desencadenada, no la creatividad liberadora, sino el apresamiento del creador. Horacio y María, autores de ficción, se dejan ganar por ésta. Las muñecas, objetos de forma humana, no constituyen una prolongación de la positividad de sus dueños. En ellas reside la negatividad de los deseos de muerte, estimulan la codicia y la lujuria. Recipientes huecos que se van llenando con las proyecciones autodestructivas de sus dueños, adquieren el poder de vaciarlos a ellos, de convertirlos en autómatas, en alienados.

Horacio, muñeco al fin, nada podrá contra las sospechas que no lo alertan, sino que lo atrapan, atrayéndolo hacia el abismo del no ser. María, enredada en la madeja de equivocidades que acarrea su juego, tampoco advierte el peligro que los amenaza y coadyuva en el proceso destructivo que los digiere.

La duplicación de María, que se continúa y prolonga en Hortensia, se cumple con su consentimiento y agrada. A la duplicación seguirá la multiplicación de los elementos de la ficción, que se desarrolla a partir de la caída de Horacio. Las muñecas,

extraídas de las vitrinas e integradas en la realidad doméstica, la invaden, minándola. Su corrosión, que tiene como centro impulsor a los espíritus que moran en ellas, asume los caracteres de lo fantástico, con su carga espectral y disolvente.

En la pugna entre lo real y lo fantástico, triunfa éste, al par que la ficción pierde su sentido lúdico inicial para expresar la mutilación, el absurdo, la fragmentación y la proliferación de los elementos que han perdido cohesión y univocidad.

En lo que hace a la atmósfera de Las Hortensias, a más de los elementos excesivamente teatrales que le otorgan un tono general de espectacularidad, hay una presencia inquietante: se trata del ruido de las máquinas. Proveniente de una fábrica vecina a la casa, acompaña con su sonoridad intermitente todo el proceso que lleva a Horacio a la locura. El ruido de las máquinas aparece vinculado, en la fantasmagoría de Horacio, a los espíritus que moran en el "aire del mundo" y atrapan los sonidos, para expresarse a su través. Es por ello que "... el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas."

(20)

Los ruidos, como los recuerdos, son entes fluidos, presencias flotantes, residuos humanos que constituyen una suerte de presencia paralela. Alteradores de la normalidad, constituyentes de un orden secreto que el sujeto no puede penetrar ni controlar, actúan rasgando, produciendo fisuras en la superficie de la cotidianeidad.

Enfrentado a su propio abismo interno, Horacio progresa en la toma de contacto con el espanto y el temor. Finalmente vacío, su metamorfosis lo muestra poseído, inexorablemente diri-

gido por el ruido de las máquinas. Esta metamorfosis, y la equiparación de Horacio con un insecto, evoca la de Franz Kafka, en la que la transformación de Gregor Samsa se cumple, como la de Horacio, en el ámbito doméstico (mediante el envenenamiento de su atmósfera).

Los espacios de Las Hortensias aparecen cargados de elementos extraños. En este sentido, hay una suerte de comunicación de unos con otros que configura una estructura espacial continua, puesto que los signos que los particularizarían son propios de la generalidad. Las muñecas salen de la tienda para ingresar en la casa, donde ocupan el primer plano escénico. La casa deja de ser tal, pierde su privacidad, transformada en una suerte de teatro abierto a la participación del espectador. Los personajes secundarios son los oficiadores de las sesiones, que tienen algo de rito en su solemnidad. Horacio y María han de adecuar su atuendo a la espectacularidad.

También la calle es alcanzada por los elementos de la representación. Así, las Hortensias son expuestas en la vía pública ante la complacencia de la gente. El mismo carácter tiene la fiesta preparada en el jardín de la "casa negra", como homenaje a Hortensia. En ambas ocasiones, el exterior se llena de luces y de aplausos.

Cabe decir al respecto, que todo el conjunto de los personajes se comporta llevado por las necesidades de la representación. Sus actitudes, su aspecto y su comportamiento, están enteramente determinados por las necesidades espectaculares.

Todo ocurre como si los personajes fueran movidos

por las fuerzas ocultas que activa el ruido de las máquinas. En este sentido, cabe decir que se comportan como actores que se integran en una sola clase de actantes, cuyo destinador sería precisamente el ruido de las máquinas, movimiento que pondría en marcha los movimientos de la narración.

Aparecen como autómatas sin voluntad, dirigidos por un manipulador oculto. Horacio, protagonista principal de la historia, encarna la figura más alta de la realización del proyecto implícito en la ficción. Poseído por lo oculto, es conducido hacia el encuentro definitivo con el destinador invisible. Las muñecas son los adyuvantes privilegiados mediante los que se cumple el vaciado definitivo de la humanidad del personaje. El probable oponente, el amor de la pareja, es enteramente barrido por los elementos, enlazados en una fluida corriente que revierte sus signos y lo disuelve.

Ninguno de los actos llevados a cabo por los personajes, puede reorientar la fuerza que dirige al relato. El proyecto que lo define es, en síntesis, la entrega definitiva de los personajes a las garras mordaces de la ficción.

En Las Hortensias culmina el proceso mediante el cual los objetos se apoderan del sujeto, conducidos por algún poder oculto. El avance de lo ominoso, a través de la sexualidad desviada y el imperio de la ficción representada, se concreta con la pérdida de la voluntad y de la capacidad rectora de las acciones. La sexualidad desviada y la teatralidad son, pues, los instrumentos de que se vale ese poder. Transitándolas, el sujeto se duplica al par que se multiplican los elementos de la ficción.

ción. La locura es, pues, el punto al que se arriba por la inclinación a lo prohibido.

En este sentido, nos parece que el uso de la tercera persona del singular, facilita las cosas. Ella le permite al narrador quedarse fuera, y arrojar a los personajes al abismo de la alienación. En tanto, la primera persona, exigía cierta ambigüedad en el planteamiento de la situación del personaje. Este podía salvarse o sucumbir, pero se mantenía en pie, durante el curso del relato, la expectativa de que el encuentro con "lo otro" no lo aniquilara enteramente.

En Las Hortensias, quizás por ello, están casi del todo ausentes el humor y la ensoñación. No hay liberación posible, no hay escape hacia la libertad que pudiera residir en territorio de lo imaginario. Los signos que habitualmente suelen ser positivos, aparecen negativamente abocados a la disolución de Horacio. Este, sumido ya en la "....desesperación desconocida -y casi con seguridad cobarde-....", deambula por las calles y no encuentra sino sombras y oscuridad. Las aguas negras de un lago al que llega después de caminar mucho rato a través de calles oscuras, le devuelven una imagen de sí mismo ya vencido:

"Mientras pensaba en su vida dejó la mirada debajo de unos árboles y después siguió la sombra, que se arrastraba hasta llegar a las aguas de un lago. Allí se detuvo y vagamente pensó en su alma: era como un silencio oscuro sobre aguas negras; ese silencio tenía memoria y recordaba el ruido de las máquinas

como si también fuera silencio: tal vez ese ruido hubiera sido de un vapor que cruzaba aguas que se confundían con la noche, y donde aparecían recuerdos de muñecas como restos de un naufragio " (21)

### 3.2 - El cocodrilo (1949)

Si el pianista ha debido concurrir , angustiado, a enfrentarse con ambientes especialmente pragmáticos y poco sensibles a las manifestaciones artísticas de calidad, a más de que su conocimiento de tales materias resulta a las claras insuficiente, otro tanto ha de ocurrirle al viajante que aparece aquí.

O, mejor dicho, el viajante surge a partir de la frustración del concertista, quien ha dejado de dar conciertos después de haber constatado la inoportunidad de los mismos. Una rápida mirada a la correspondencia de Felisberto Hernández con Lorenzo Destó<sup>(22)</sup>, documentan suficientemente el fondo autobiográfico que da origen a El cocodrilo, en el que culmina, literariamente, el ciclo del músico. ( 22 )

Como se desprende de una lectura sociológica de los relatos del autor, actuar para un público poco versado, en pequeñas y precarias salas de provincia, después de ingentes esfuerzos para la contratación de los conciertos, de pernoctar en hoteles baratos y de obtener una compensación más que irrisoria, no puede generar sino angustia. Hay en ello un desfase entre lo que se es y lo que se puede hacer, entre lo que se tiene para ofrecer y lo que se recibe, entre el artista y el público, entre lo que se produce y las leyes del mercado.



Ello aparece dicho aquí con claridad:

"Cuando encontraba antiguos conocidos les decía que la representación de una gran casa comercial me permitía viajar con independencia y no obligar a mis amigos a patrocinar con ciertos cuando no eran oportunos. Jamás habían sido oportunos mis conciertos." (23)

Esta explicación es en realidad una disculpa frente a los que difícilmente entenderían que un concertista acabe siendo un vendedor de medias de mujer. Pero, precisamente, lo que en el relato se expone es la situación inversa. La casa de comercio que contrata al concertista tiene en cuenta su popularidad entre las mujeres, lo que habría de redundar en mayores ventas.

Así, pues, dada la inoportunidad de los conciertos en un medio en el que cabe pensar "...que las medias eran más necesarias que los conciertos y que sería más fácil colocarlas", el concertista cree poder asumir su nuevo rol. (24)

Pero, sin embargo, a poco de andar, ha de comprobar las dificultades que plantea la venta de medias, la necesaria "fuerza grosera ....para insistir ante comerciantes siempre apurados." Es a partir de este segundo fracaso, cuando su percepción delata el extrañamiento. (25)

Es así como antes de que sobrevenga el primer llanto lo real entorno ha de desrealizarse. Esto ha de ocurrir en el café en el que se encuentra el protagonista al comenzar el relato, adonde ha ido a instalarse en una de las mesas del fondo. Allí se localiza su reflexión, en forma de monólogo que entrega

los datos explicatorios de su conversión a vendedor. El relato se inicia, pues, in medias res, y a partir de este momento se desencadena la historia del cocodrilo. En el comienzo está la aparición de un ciego :

"Decidí irme antes de perder la voluntad de disfrutar de la vida; pero al pasar cerca de él volví a verlo con un sombrero de alas mal dobladas y dando vuelta los ojos hacia el cielo mientras hacía el esfuerzo de tocar; algunas cuerdas del arpa estaban añadidas y la madera clara del instrumento y todo el hombre estaban cubiertos de una mugre que yo nunca había visto. Pensé en mí y sentí depresión." (26)

Esta imagen, eco o reflejo de la propia situación y de sus posibles derivaciones, reaparecerá para cerrar el relato. A ella han de sumarse otras dos imágenes, indicadoras del comienzo de la transformación. Una de ellas corresponde a la cama de su habitación en el cuarto de hotel que ocupa transitoriamente: "Estaba abierta y sus varillas niqueladas me hacían pensar en una loca joven que se entregaba a cualquiera." Del mismo modo, la luz resulta afectada: "Volví a encenderla y la bombita se asomó debajo de la pantalla como el globo de un ojo bajo un párpado oscuro." Después, y ya a oscuras, y ante la persistencia de la pantalla iluminada en la retina, se suscita el siguiente comentario: "...su forma, como si fuese el alma en pena de la pantalla, empezó a irse hacia un lado y a fundirse en lo oscuro." (27)

Ha de ser al día siguiente cuando, al jugar con un chilquillo, se tapa la cara con las manos para fingir que llora. Al descubrirse, ha de advertir, <sup>con</sup> sorpresa, que la bañan copiosas lágrimas. Poco después, en una plaza solitaria, el protagonista ha de llorar por segunda vez, en soledad, "....como si me escondiera para hacer andar un juguete que sin querer había hecho funcionar, hacía pocas horas." (28)

A partir de este segundo llanto, provocado y controlado, el llanto revela sus características de producto, sujeto a la regularidad de un control. Es decir, el llanto, manifestación dolorosa que exterioriza un sentimiento, deja de ser tal. El vendedor cuenta con una poderosa arma para engañar a los que aún se conmueven frente a un hombre que llora. Bien mirado, la institucionalización comercial del llanto, no es más que el próximo punto de una progresión que se inicia al comercializar la música. La realidad del protagonista está regida por el contrato. Ofrece su mercancía, la música que es capaz de producir para un auditorio. Al verse frustrada su venta, ha de seguir vendiendo. Las medias, que parecen fáciles de colocar, no lo son en realidad. En su auxilio, el llanto regulable a voluntad ha de ser la herramienta que asegure, si no el triunfo, al menos la supervivencia.

El contrarrostro de ese contrato no es otro que la soledad, en la que es posible "aislar las horas de felicidad", encerrarse en ellas:

"Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada que había en la ca-

lle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repasarla que si la gente lo hubiera sabido me hubiera odiado. Tal vez no me que dara mucho tiempo de felicidad." (29)

Así, pues, la dicha, la única posible, que consiste en un mundo construido al margen del mundo, en una práctica solitaria, sin posibilidades de compartir y de comunicar, está amenazada. Es por ello por lo que, al acercársele una mujer y ofrecerle consuelo, el concertista ha de esconderse, ha de ocultar la causa de su llanto, con el ademán del que sabe ya que ello es inútil, que la incomunicación es natural, que el estado de cosas al que ha llegado es irreversible. De allí que el diálogo, que puede parecer humorístico en un primer momento, se revele en realidad absurdo, constante que seguirá produciéndose en los sucesivos contactos del cocodrilo, pródigo en sus lágrimas y eficaz en sus ventas de ahora en más. En efecto, al llegar con sus medias "... a una de las tiendas más importantes", el dueño, de "patillas canosas como si se hubiera dejado en ellas el jabón de afeitar", ha de rechazar su mercancía:

"...hubiera querido salir de aquella tienda, de aquella ciudad y de aquella vida. Pensé en mi país y en muchas cosas más. Y de pronto, cuando ya me estaba tranquilizando, tuve una idea: ¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda esta gente? Aquello me pareció muy violento; pero yo tenía

deseos, desde hacía algún tiempo, de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado...." (30)

La consternación de la gente que se ha dado cita en la tienda provoca expresiones confusas. Algunos, airados, han de referir el llanto del hombre a la situación general: "Hay que ver cómo anda el mundo. ¡Si a mí no me vieran mis hijos, yo también lloraría!", dirá una mujer gorda. Se inicia entonces, a partir de la compra que el apurado dueño de la tienda se ve obligado a efectuar, las ventas del cocodrilo. Ellas no sólo han de realizarse en las otras tiendas de la ciudad, sino que sus lágrimas llegarán a derramarse en varias ciudades, hasta abarcar "todo el norte de aquel país." (31)

Se produce luego la reunión en la casa central: el llanto del viajante ha de institucionalizarse, a partir de este momento, ya que en un raptó de "mal humor y ganas de ser malo", exige que su iniciativa comercial sea respetada y detentada en exclusividad. En esta reunión, por otra parte, la situación general, es evidenciada nuevamente con las palabras del gerente: "-Hay que hacer cualquier cosa; y también llorarles..." (32)

El concertista, convertido ya en "un burgués de la angustia", en la medida en que finge tenerla o, mejor, finge los hechos que llevan a los demás a pensar que "tiene una pena", ha de inundar literalmente el tiempo y el espacio:

"Ese año yo lloré hasta diciembre, dejé de llorar en enero y parte de febrero, empecé a llo-

rar de nuevo después de carnaval." (33)

Sus lágrimas han de vertirse a raudales, en un proceso en el que ya no sólo han de ser el medio para lograr mayores ventas; han de adquirir un carácter sustancial, óntico: "...me había nacido como cierto orgullo de llorar." (34)

Hay, pues, una transformación: la máscara inicial progresa en consistencia, las exigencias del mundo acaban por absorber al "actor", quien acaba por someterse enteramente a la falsa identidad, fruto de la necesidad en un primer momento, dadora de una nueva cuando ya el concertista ha de ser el cocodrilo de la caricatura.

Es así como, al llegar a "una ciudad donde mis conciertos habían tenido éxito", el recurso del vendedor se incorpora al concertista. En un pasaje difícil, frente a una torpeza, ha de perder fuerza y equilibrio: "...antes de pensarlo, ya había sacado las manos del teclado y las tenía en la cara; era la primera vez que lloraba en escena." (35)

Pero, además, ha de admitir, con agrado, el nuevo nombre que finalmente ha adquirido. En la caricatura que un grupo de amigos ha de hacer de él, aparecerá "...un gran cocodrilo muy parecido a mí; tenía una pequeña mano en la boca, donde los dientes eran un teclado; y de la otra mano le colgaba una media; con ella se enjugaba las lágrimas." (36)

Ya a solas en su habitación, con la satisfacción maligna del que cree haber engañado a los demás, ha de asistir a su desdoblamiento. Su rostro ha de llorar por su propia cuenta y las ventajosas lágrimas <sup>van</sup> a derramarse sin control.

El recurso del vendedor, la máscara, se impone como realidad definitiva. Lo que era medio se transforma en verdadero; lo inauténtico triunfa, finalmente, ahogando el único resquicio, el último reducto de una identidad que se va desdibujando hasta borrarse. El cocodrilo, entonces, desdeñará cualquier acto, cualquier movimiento que pudiera rescatarlo de su condición:

"Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa." (37)

El profesor Fernando Moreno Turner observa en un ensayo sobre este cuento de Felisberto Hernández, su acusada simetría, que se ajusta a los diferentes momentos del relato puntualmente. Así, el final, al evocar al ciego del arpa, define una estructura circular: el protagonista ha de convertirse en aquello que teme, y la imagen ha de otorgar relieve a esa transformación. Si el concertista no llega a la ceguera, sí deja de ver en la medida en que pierde capacidad rectora, en que deja de controlar totalmente las circunstancias externas e internas. (38)

Con esta imagen final, el relato muestra su enorme poder de sugerencia, su sutil indicación de los efectos cumplidos. Pero, además, la gradación del llanto del cocodrilo muestra la evolución de su trayectoria. Así, antes de su primer llanto comercial, ha de hacerlo, como lo hemos visto, casualmente: el descubrimiento de su capacidad de verter lágrimas a voluntad tiene

el carácter de un juego. La segunda ocasión tiene un carácter experimental, lo practica para ver si efectivamente se produce. La tercera, finalmente, constituye la prueba de su capacidad y su utilización para la venta de las medias.

Sobreviene después de esto el llanto delante de sus compañeros de trabajo, y se convierte entonces en un llanto institucionalizado. Después de lo cual, y a más de las referencias que ya hemos citado acerca de sus ventas por todo el país, ha de hacerlo por dos veces más, antes de que sobrevenga el llanto autónomo final.

Del llanto espontáneo, se pasa al llanto como desafío, luego deviene una forma de trabajo. Pero las cosas no quedan hí, sino que éste ha de invadir no sólo a su trabajo impuesto por las circunstancias, sino también a su trabajo como concertista, alcanzando la esfera de un desarrollo vocacional apreciado.

, el llanto ha de envolver no sólo a los diferentes aspectos de su personalidad, penetrando en sus diferentes zonas, sino que ya lo deja sin resquicios, lo anula al volverse un llanto incontrolable. El profesor Moreno Turner señala, también, esta gradación conformadora de la organización del relato, en relación a los personajes que se acercan al hombre que llora.

Allí es importante la presencia femenina, como sabemos, una de las determinantes de la contratación del concertista: la primera mujer, como lo hemos visto, no logra saber por qué llora, pero ha de mostrar con él una actitud comprensiva. La segunda, es



una compañera de trabajo, que tampoco logra saber la causa de las lágrimas, pero deduce que ellas deben estar necesariamente unidas a alguna pena : "Entonces yo sé más que usted. Usted mismo no sabe que tiene una pena." (39')

Ya la tercera mujer, que se hace firmar una media por el concertista, lo denuncia directamente: "Es una pena que usted me haya resultado tan mentiroso." (40) Es decir, a la evolución propia del concertista, que va desde el desafío a la derrota, del contrato a la cosificación, de la dificultad a la pérdida de su identidad, corresponde la de los personajes, que transitan desde la actitud inicial de querer comprender hasta la incredulidad.

### 3.3 - La casa inundada (1960)

La temática del recuerdo ha de objetivarse nuevamente en La casa inundada. Mediante la incorporación al universo representado de una casa singular, el narrador puede otorgar relieve simbólico al elemento que moviliza la memoria: la necesaria fluidez del elemento mnémico encuentra en el agua del recuerdo a su mejor símbolo.

Adquieren, de esta manera, particular importancia, la concepción del agua del recuerdo como un elemento cuyas virtudes sustanciales permiten su elaboración y su reelaboración.

Una singular viuda, a la que se ha de definir como "una atolondrada generosa", ha encontrado en sus viajes el modo práctico de vivir entregada al consuelo y a la búsqueda del mensaje secreto que el agua pudiera llevar consigo, en su fluidez continua.

Una vieja casa, que con anterioridad ha sido utilizada como casa de campo, instituto astronómico y hasta como invernadero, sucesivamente, se convierte -merced a la obtención de los planos de un arquitecto sevillano, quien también inundó ~~otra~~ para un árabe que quería paliar así los efectos psicológicos de su estancia en el desierto durante una prolongada sequía - en una casa inundada.

Retorcidas cañerías recorren su sótano y sus paredes, enormes y alegres regaderas de diversos colores proporcionan a la enorme "señora Margarita", un espectáculo singular: su habitación, centro y culminación del templo del agua, recibe todas las noches, puntualmente, la plácida lluvia del agua en la que cultiva sus recuerdos.

Entre las habitaciones de la casa no existen pasillos de tierra: los pasillos son "avenidas de agua" por lo que es necesario trasladarse con la ayuda de una embarcación. Precisamente, es a cargo de los remos y situado por detrás de las descomunales espaldas de la mujer, como se nos presenta el yo-narrador -protagonista, evocando una imagen con la que quiere resumir el significado del relato.

El protagonista, un "sonámbulo de confianza", según la definición de Alcides, un amigo suyo que lo vincula con la dueña de la casa inundada, ha de ingresar a ella por primera vez, durante el curso de un verano incierto. Frente a ella, ha de experimentar una rara atracción, que se concreta en la siguiente formulación: existen dos señoras Margaritas : la primera es la generosa mujer que se ofrece a costear al esforzado

escritor unas semanas de libertad y de descanso. Con esta mujer afable y generosa, el escritor casi no se atreve a esperar el surgimiento de una relación amorosa. Pero con la otra, que viene a ser "la verdadera", la relación se presenta de otro modo: él es una especie de satélite dominado por la gravitación que ejerce la mujer, cuya soledad es de una gran firmeza.

La "señora Margarita" es la única oficiante y fiel de una muy especial "religión" del agua. En el agua se deslizan los pensamientos y los recuerdos; el agua los penetra, los reelabora y los devuelve, cambiándonos entonces el sentido de la vida. La desesperación no debe inducir a echar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella los pensamientos.

No todas las aguas son iguales; están las aguas sucias de los pantanos, en cuyo estancamiento los pensamientos no pueden fluir; entregárselos a ella es como ingresar en la cabeza de un loco. El agua ilimitada del océano, por otra parte, tampoco puede devolver las señales de la vida: en ella hay demasiados pensamientos y seres enterrados.

El agua debe poder fluir de manera continua, sin perderse.

Son estas certezas, a las que accede la "señora Margarita" durante el curso de una noche reveladora, en una pequeña ciudad italiana, las que la llevan a concebir su proyecto de vivir rodeada de agua y determinan la instalación de la casa inundada.

Como dijimos, el relato se inicia con el recuento del protagonista, presidido por la imagen del bote, la mujer y su botero. A partir de allí, la información se remonta parcialmente

a los orígenes de la historia, deliberadamente iniciada in medias res

En los comienzos está el encuentro del narrador -un literato, necesitado acuciantemente de medios que le permitan "salir de la miseria" y gozar de la "tranquilidad generosa" en la que pudiera "imaginar disparates entretenidos"- con Alcides, quien le propone ir a la casa inundada. (41) De allí en más, el discurso ha de acumular sorpresivamente los múltiples efectos que se suceden uno tras otro hasta su ingreso en la habitación-templo de la mujer.

Temáticamente considerado, el motivo de la casa preside la organización del relato. En torno a la casa se enlazan otros motivos -especialmente, el de la mujer, madre o protectora y objeto sexual (la ambigüedad es su característica más saliente) y el del hombre-satélite, escritor y sin recursos, que necesita de un contrato para sobrevivir-, los que delimitan el ámbito humano. En lo que hace a la atmósfera que los envuelve, el agua se instala en torno a ellos, rodeando todos sus actos, recibiendo sus pensamientos, como un catalizador capaz de transfigurar su realidad mental y otorgarle un sentido.

El yo-narrador-protagonista es participante y a la vez testigo, subordinado a la mujer capaz de materializar constructivamente su intuición. En este sentido, la "señora Margarita" cumple con uno de los más altos cometidos de la narrativa hermandiana: realizar lo imaginario, otorgarle un soporte espacial a la fantasía, vivir un tiempo fuera del tiempo, un tiempo lateral o paralelo.

En la galería de personajes que constituyen la narrativa de Felisberto Hernández, esta "señora Margarita" es, quizás, su personaje más logrado. Sus rasgos mentales: rareza, atolondramiento, una enorme riqueza imaginativa, una gran soledad, se unen a sus rasgos físicos, que se caracterizan por su desmesura. Es una suerte de super-personaje, capaz de contener al mismo tiempo los atributos de sexualidad ponderados en las mujeres con las que invariablemente el escritor o pianista se vincula, y los atributos del yo contemplativo, dado a la ensoñación creadora. Pero, además, logra convertir el espacio de la ficción en un espacio apto para dar cabida a las realidades de lo imaginario.

Es así como el discurso muestra una notable acumulación de efectos sorprendentes. Las plantas que se encuentran en la pequeña isla, situada en el centro de la gran avenida de agua que conduce a la casa, son plantas vivas: "no se llevaban bien entre sí". En la primera noche del protagonista en este sitio, crece su sospecha de que en la oscuridad pudiera haber "árboles escondidos"; un tanque de agua, erguido junto a la casa, aparece como un alto "monstruo oscuro". En el interior de la vivienda, los muebles, grandes y oscuros, adquieren vida: "...parecían sentirse incómodos entre paredes blancas atacadas por la luz". Hasta unas pequeñas flores blancas que adornan la cabeza de la sirvienta española "...acompañaban conmovidas los movimientos del moño." (42)

Las palabras reciben un tratamiento que las pondera en su existencia física, no tiene en cuenta solamente su condición de símbolos transmisores de un significado. Es así como "...ella sujetaba las palabras que se asomaban a su boca", a lo

que el protagonista ha de responder "....moviendo la cabeza como un mueble en un piso flojo." (43)

La primera llamada de Margarita a la habitación del huésped, es percibida por éste como "un pequeño golpe de timbre, como la picadura de un insecto". Los árboles resultan intensificados en una constante presencia y ausencia alternativas: "...la oscuridad me había parecido toda de árboles; y ahora, al abrir la ventana, pensé que ellos se habrían ido al amanecer." Sin embargo, aún están allí: "....se asomaban a la avenida de agua tocándose disimuladamente las copas." (44)

A fuer de acumular efectos sorprendentes, transformadores de la realidad de los referentes evocados al atribuirles capacidad de acción, de volición y de sentimientos, lo imaginario se construye de manera hiperbólica. Todos los elementos que integran el orbe narrativo, aparecen sometidos a una sobredimensión de sí mismos que los redefine. Si bien los nexos comparativos "como" y "parecía" siguen siendo las formas modales habituales para dar entrada a las realidades de lo imaginario, en ocasiones son elididos, y la imagen se instala en el discurso sin mediaciones.

Estos elementos ambientales, sobredimensionados, hiper-significados, recrean el espacio-tiempo de la casa inundada, que resulta afectado profundamente, realizándose y desrealizándose al tiempo que se construye el relato. Nada podrá extrañarnos ya cuando la "señora Margarita" haga su aparición, ni siquiera el que su cuerpo sobresalga "....de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado". Ni el hecho de que el protagonista, en

tre curioso y turbado, descienda las escaleras "....con la dificultad de un líquido espeso por un embudo estrecho." O bien, que, completamente envarado, "....sin poder sonreír, hacía movimientos como un caballo al que le molestara el freno". (45)

Dicho sea de paso, la metáfora del caballo, inequívoco símbolo de sexualidad, aparece aquí nuevamente -con anterioridad hemos visto que ella nutre El caballo perdido y La mujer parecida a mí-, aludiendo directamente al deseo que en él suscita la imagen solitaria de la "señora Margarita".

El espacio-tiempo de la ficción, es el pivote estructural que soporta y da sentido a La casa inundada. Es por ello por lo que se da la proliferación de imágenes, la saturación constante del discurso mediante la instalación de objetos que se animan, y el desenvolvimiento de situaciones cuasi-oníricas: ".... la distancia que había de la isla a las vidrieras se volvía un espacio ofendido y las cosas se miraban entre ellas como para rechazarme." (46)

Al ingresar a la historia de la mujer que profesa la religión del agua, el escritor debe soportar la resistencia de los elementos que posibilitan la existencia de la casa inundada, porque ésta irradia su carga transfiguradora sobre todos los elementos de la ficción. De ello, de esa resistencia que los manifiesta y los delata como existentes, depende su afirmación como realidad de la ficción. El despliegue escritural que consagra el relato como un "sueño disparatado", debe, necesariamente, disparatar los elementos, someterlos a tensión, intensificarlos.

Será necesario, entonces, hacer que la "señora Margari

ta"teatralice sus gestos, emita su voz en murmullos, practique ritualmente su "carraspera ronca y rara" cada vez que se disponga a hacer uso de la palabra. Por otra parte, aparece expresamente indicada esta teatralización de su comportamiento: "...su labio superior se recogió hacia los lados como algunas cortinas de los teatros."

El intruso, por su parte, enfrentándose a plantas, árboles, muebles y hasta probables monstruos, llega a subir la escalera de cemento "...como un chiquillín que trepara por las vertebras de un animal prehistórico." (47)

Como ya lo dijimos, el relato se inicia in medias res, lo que está expresamente señalado: "...pero ahora yo debo esforzarme por empezar esta historia por su verdadero principio, y no detenerme demasiado en las preferencias de los recuerdos." Es decir, aparece claramente designado el tiempo de la enunciación. El escritor indica cómo escribe la historia, lo que como ya vimos, es una característica propia de los relatos rememorativos.

Pero, al respecto, cabe una aclaración importante: la historia será contada ordenadamente, se la someterá a una ordenación temporal que reconoce la existencia de un principio, sin caer en los abismos laterales de la memoria. El relato guardará, pues, cierta lógicidad, las pulsiones no han de apoderarse del espacio textual. Ello es así porque los recuerdos ya hace tiempo han sido reducidos y confinados en las celdas de la memoria, como señalamos oportunamente cuando nos ocupábamos de El corazón verde.

El encuentro con Alcides en Buenos Aires, tiene lugar



"....en un día en que estaba muy débil, me invitó a un casamiento y me hizo comer de todo." Ello patentiza la situación del escritor, su hambre, su falta de empleo. Alcides ha de conectarlo con la señora Margarita, esa "atolondrada generosa", a quien habla del escritor y, lo que es más importante, de sus libros. Al definirlo como un "sonámbulo de confianza" está señalando su carácter contemplativo, su condición de soñador.

El sentido de la invitación a la casa inundada es, para su dueña, el de atraer a un escritor cuyos libros conoce. El objetivo, contarle su historia para que éste la escriba, como surge del final del relato. La nota de despedida de Margarita aclara la razón de su tardanza para hacer efectivo el relato prometido: ella no es otra que el intento de prolongar un tiempo de excepción. De esta manera busca lograr una mayor permanencia del escritor junto a ella, puesto que "....le tomé simpatía y por eso quise que me acompañara todo este tiempo. De lo contrario le hubiera contado mi historia en seguida y usted tendría que haberse ido a Buenos Aires al día siguiente." (48)

Durante el primer encuentro de ambos, mientras se deslizan en el bote cuyos remos impulsa el escritor, Margarita habrá de callar. El escritor experimenta su situación como ".... un gran error: yo no era botero y aquel peso era monstruoso." Ha de equiparar entonces la naturaleza de las esperadas palabras con las del agua fluyente:

"....no sé en qué pensamientos andaría cuando oí sus primeras palabras. Entonces tuve la idea de que un inmenso jarrón se había ido llenan

do silenciosamente y ahora dejaba caer el agua con pequeños ruidos intermitentes." (49)

La magnitud del esfuerzo, la prolongada espera, la visión de Margarita como "el sueño fantástico de un niño", en gran parte debido a su "inmensidad", no hacen sino magnificar la historia que va a ser contada. La negativa de la mujer, quien finalmente decide postergar el relato de lo acontecido, al prolongar la espera tensiona el relato. Cuando la historia finalmente sea contada, ella parecerá provenir "de otro mundo", será la voz de la revelación la que, en una atmósfera lo suficientemente sacralizada, enuncie las palabras verdaderas.

Después vendrán los "....días imprecisos de espera y de pereza, de aburrimiento a la luz de la luna y de variedad de sospechas." En ellos el protagonista transcurre el "sueño disparatado" de remar continuamente detrás de la mujer, "escondido detrás de la montaña." (50)

En medio de las presencias obsesivas que constituyen las grandes plantas "....que se asomaban como sombrillas inclinadas", y que parecen echársele encima, el escritor teje la imagen de la mujer en sus <sup>elucubraciones</sup> elaboraciones. Quiere reunir el signo con el objeto designado, al equiparar la figura de la mujer a su nombre:

"El nombre de ella es como su cuerpo; las dos primeras sílabas se parecen a toda esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y sus facciones pequeñas." (51)

Esta observación, que reúne el humor y el entrañable

aprecio del narrador por su personaje, persigue también dotarla de una esencialidad en la que su nombre y su aspecto queden unidos a su alma, la que ha elaborado y puesto en práctica la religión del agua.

Ni siquiera las expresiones , aparentemente desacralizadoras y con las que procuraría normalizar la situación, logran desvanecer la atmósfera necesaria a la revelación. Por el contrario, con ellas se acentúa la trascendencia de la historia que tarda en llegar. Así, dirá que "....nosotros aquí, dos personas mayores, tan cerca y pensando quién sabe qué estupideces diferentes"; "....inútilmente despiertos, agobiados por estas ramas", etc. La voz de Margarita, penetrándolo hasta coincidir con sus más hondas resonancias internas. -"....su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras."-, ha de llegar por fin.(52)

Por ese eco que la voz y las palabras de la mujer encuentran en el alma del escritor, los dos discursos se interpenetran, lo que equivale a la fusión de sus identidades. La historia de Margarita es también narrada por el escritor, quien se hace cargo de "....la angustia de su voz", llevándola a su memoria y a su soledad, para poder acariciarla después, en el recuerdo. Esa voz que "....se había arrastrado con intermitencias y hacía pensar en la huella de un animal herido", se ofrece como prueba de verdad, como voz auténtica, como mensaje verdadero.(53)

El ajuste de la voz con la palabra es esencial: de ello depende la obtención del mensaje, la clave para acceder a una dimensión trascendente. Margarita ha de criticar a las mujeres que emplean sus voces en palabras tontas, echándolas sobre el agua como si fuesen "papeles sucios". (54)

A medida que la voz de Margarita expone el dogma de su culto al agua, el escritor experimenta la presencia del "espíritu de una religión", que se traduce en un sentimiento. Siente que de su alma nace otra nueva, seguidora de la señora Margarita, y es llamado a su conversión. Fiel de la religión del agua, llegará inclusive a despojarse de sus prejuicios: "...no me importaba lo que dijeran los amigos ni las burlas de mis novias de antes." (55)

Así como antes de que Margarita inicie su relato, predomina la tensión derivada de la postergación del mismo, ahora prevalece un acendrado lirismo. A la visión del "agua niña" necesitada de protección, se une la del agua del arroyo, que fluye "como una esperanza desinteresada". Hay que evitar que ella se quede detenida en algún pozo, en el que sólo hay agua triste, "el agua sucia y llena de hojas, como una niña pobre"; el agua de las calderas está "encerrada y enfurecida por la tortura del fuego." (56)

La religión del agua se sustenta, pues, en el afecto. Margarita advierte que el agua del océano, dada su inmensidad, no le pertenece: es un agua abismal, que impide el contacto diario con ella. Critica a aquellos que, si bien temen a esa inmensidad, "...no tenían escrúpulo en sacar un poquito de aquella agua inmensa, de echarla en una bañera, y de entregarse a ella con el cuerpo desnudo." (57) Es decir, critica la indiferencia en relación con el agua, porque todo contacto con ella debe presuponerla como existente, como un ser al que es necesario atender, ligándose a él en virtud de la entrega del propio ser.

Al contemplar la superficie calma del mar, "....una inmensa piel que apenas dejara entrever movimientos de músculos", la percepción de Margarita se activa, su sensibilidad se desborda en imágenes, ha de componer "....locuras como las que vienen en los sueños." Es entonces cuando una fina lluvia comienza a caer:

"....tuvo conciencia que desde hacía algunos instantes caía, sobre el agua del mar, agua dulce del cielo, muchas gotas llegaban hasta la madera de cubierta y se precipitaban tan seguidas y amontonadas como si asaltaran el barco." (58)

El amplio mar absorbe a la dulce lluvia "...con la naturalidad con que un animal se traga a otro..." Y, si para el mar es agradable recibir la caricia de la lluvia, no lo es para ésta, ya que de este modo se encamina a su muerte. (59)

En esta segunda micro-secuencia del relato, la que se inicia con las primeras palabras de Margarita, la equiparación del agua con la esperanza, la dulzura, la indefensión, la niñez, tiene como contrarrostro la amenaza contra la libertad y la inocencia del agua: pozos, pantanos, suciedad, encierro, voracidad, son los enemigos del agua, los que alientan su tristeza y la devoran.

El agua necesita, para existir, un ámbito en libertad, de límites que no la ahoguen, de contención que incluya comprensión. Necesita, claro está, de un ámbito doméstico, del diario contacto que le permita dialogar con aquéllos que la aman.

En la sesión de homenaje al agua, que se lleva a cabo

en la habitación de la mujer, la fluencia del líquido se intensifica. Los muebles se apoyan sobre gomas infladas; sobre las paredes vacías, las regaderas de colores reciben el líquido de un recipiente peculiar:

"....innumerables regaderas de todas formas y colores recibían el agua de un gran recipiente de vidrio parecido a una pipa turca, suspendido del techo como una lámpara; y de él salían, curvados como guirnaldas, los delgados tubos de goma que alimentaban las regaderas." (60)

La proliferación de estos objetos, específicos en su utilización en la ceremonia del agua, amplía el espacio de la ficción. La descripción, minuciosa, atiende detalladamente a los elementos conjuntados para el homenaje. De entre ellos, se destacan muy especialmente, las veintiocho "budineras" que portan las velas encendidas. Su cometido es el de dejarse llevar por el agua que fluye de continuo; su naufragio es una manera de llamar al agua para que se pronuncie.

Margarita no ha de referirse a la muerte de su marido. El escritor, que conoce el relato de los sirvientes, pronto deja de esperar que la mujer lo mencione, por cuanto ese relato se ha transformado, su dolor y su afectividad han sido transferidos al agua y a su fluencia continua. Como el escritor de Las dos historias, Margarita no referirá su pena, sino que, poseída por ella, la traslada como vivencia, la hace vivir al emitir su voz.

El escritor, mudo testigo y oyente aplicado, acompa -

ñante excepcional durante un tiempo que llega a su fin, abandona la casa inundada y prosigue su errancia:

"Yo estaba destinado a encontrarme sólo con una parte de las personas, y además por poco tiempo y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera adonde iba." (61)

Vuelto hacia su soledad, con la convicción de que todo encuentro es fatalmente parcial y provisorio, él mismo se equipara con el agua que fluye distraída sin conocer su destino, y con la solitaria mujer, que desearía poder "....andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas." (62)

### 3.4 - El Diario del sinvergüenza y los papeles de trabajo

Debemos mencionar aquí, ya estudiados los relatos más significativos de la obra de Felisberto Hernández, los textos incluidos en el último tomo de las obras completas, el sexto, al que sus compiladores han titulado Diario del Sinvergüenza y últimas invenciones.

Este tomo, publicado en 1974, recoge algunos relatos de la última etapa del escritor, publicados con anterioridad. Ellos son Ursula (Enciclopedia Uruguaya, no. 51, octubre 1969); Mur (revista Escritura, no.4, abril 1948); Manos equivocadas (Revista Nacional, Año IX, no.100, abril 1946).

Pero, además, aparecen recogidos aquí una serie de fragmentos narrativos y algunos relatos inéditos, cuya tonalidad

los conecta con Tierras de la memoria. El título que llevan es, con frecuencia, el anotado por los compiladores, puesto que su autor no había aún dispuesto su publicación.

Así aparecen aquí Gira con Yamandú Rodríguez, Mi primer concierto en Montevideo, Una mañana de viento..., Buenos días (Viaje a Farmi), Cartas a los muertos, La casa amarilla, El pájaro asustado, El árbol de mamá, un Pre-original de este último, como también otros dos pre-originales: uno de Tierras de la memoria y otro de Tal vez un movimiento.

Algunos de estos textos, son verdaderos textos madre que han sufrido desprendimientos. Tal es el caso de Mi primer concierto en Montevideo, del que fueron separados algunos pasajes que pasaron a integrar otros relatos, que son El comedor oscuro y Mi primer concierto. De manera que estos dos últimos constituyen el desarrollo de los fragmentos desprendidos de aquél, que obtuvieron luego un tratamiento autónomo.

Sabemos, a través de la correspondencia del autor incluida en Felisberto Hernández y yo, de Paulina Medeiros, que éstos desprendimientos narrativos se producen merced al concurso del consejo de Jules Supervielle. Así surge de una carta dirigida a la escritora, fechada el 24 de junio de 1945:

"Supervielle estuvo estudiando "El comedor" y le parece que todo el relato del concierto aleja la atención por demasiado tiempo del comedor y los demás asuntos. Lo saqué enterito y queda como un cuento aparte con angustias y todo." (63)



Pero además de estos desprendimientos, existen otros casos en que las conexiones no llegan a ocasionar el traslado de pasajes, pero sí de las ideas o de las situaciones narrativas planteadas. Esto ya lo hemos visto en numerosos casos, que hemos señalado oportunamente, pero el hecho de que aquí aparezcan recogidos los fragmentos y las anotaciones, muestran, corroborándolo, el procedimiento del autor.

Tales son los casos de Mi primera maestra, recogido aquí, y de Tierras de la memoria, a través del episodio de la "pollera", conteniendo ambos textos dos variantes del mismo episodio. (Véase en Parte II, ap.3.2.2 ); Ello ocurre también entre El comedor oscuro y El árbol de mamá (véase Parte III, ap.2.7 ).

Guarda relación con Tierras de la memoria, el Diario del sinvergüenza, ofrecido aquí. Se trata de un texto inconcluso, en el que ha de profundizarse el peculiar tratamiento estético otorgado al tema de la división interior, que motiva una discordia entre el yo y el cuerpo, tal y como lo vimos en aquél relato. Este texto constituye, entonces, una nueva variación estética de un tema intensamente frecuentado por el autor. Es por ello por lo que, además del Diario..., existen una serie de manuscritos que José Pedro Díaz califica como "material de aluvión" que han sido ordenados de manera hipotética, puesto que no se encontraban juntos. (Textos desprendidos de Tierras de la memoria y del Diario del sinvergüenza y afines)

En esta recopilación, aparecen también manuscritos que contienen diferentes anotaciones, ideas, planes de trabajo, referencias varias. Así ocurre con las Anotaciones de trabajo.

jo sobre el Diario..., en las que es de destacar la siguiente frase: "Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio y que sobrepasen y confundan la explicación." (64)

Estas anotaciones muestran el carácter de proyecto del Diario..., aún en gestación. De ellas surge claramente la difícil y lenta elaboración de la escritura felisbertiana, que sólo después de un proceso verdaderamente arduo llega a ofrecerse como texto. Así, en la confección del Diario... puede advertirse el tratamiento reiterativo de las mismas situaciones, pero de diversas maneras, y con aditamentos que tienden a modificar el efecto que su lectura pudiera producir. La oposición entre el cuerpo y el "yo" sufre diversas transformaciones estéticas, dando lugar a nuevas oposiciones, cuya particularidad consiste en mantener la división, la discordia inicial. Cuando estudiábamos El caballo perdido, nos esforzábamos en captar el "yo" íntimo, que resultaba evanescente en medio de los otros yoes. Estas anotaciones aclaran, quizá, lo que creíamos advertir:

"Yo estoy aún más escondido que mis pensamientos. Mi sentido más íntimo del yo es como un aire que contempla las actividades de los pensamientos y de las distintas partes del cuerpo; y me transporto con la rapidez que me permite mi levedad al lugar de distintos hechos." (65)

Esta localización del "yo", que se separa del resto de la actividad corporal y mental, y que adquiere la movilidad suficiente como para su traslado y consiguiente aproximación a

las otras partes, es la clave del punto de vista del sujeto artístico felisberteano. En ella reside esa capacidad de distanciamiento y de aproximación alternativas, el movimiento de conjunciones y de disyunciones que transforma y penetra lo real entorno. La localización obtenida es la que permite la nivelación de los diferentes elementos, que no tiene en cuenta su jerarquía funcional o utilitaria. Lo hemos visto ya, el tapón de una botella puede tener el mismo status que una abuela, rescatada de la infancia mediante la vigorosa plasmación estética que ha de configurar el ejercicio rememorativo. Y, del mismo modo, los diversos elementos que componen al yo, han de trabarse en lucha, han de enfrentarse comprometiendo su predominio en igualdad de condiciones.

Estas reflexiones que oportunamente hemos ido exponiendo, se corroboran aquí, en contacto con estos papeles de trabajo que documentan nuestras afirmaciones. Por otra parte, ellas avalan una de las hipótesis iniciales con que nos dimos a esta tarea, la de que lo autobiográfico no es más que el material de que se sirve el escritor para dar forma a su trabajo de escritura. Lo que parece obvio, esa ficcionalización del autor, su ingreso en la ficción, es el hecho axial de la narrativa hermandiana. A partir de la instauración del sujeto extrañado de lo real entorno, pero ligado entrañablemente a todos y a cada uno de los elementos que lo componen, es posible cumplir esta aventura narrativa, hecha, como quería su autor, de "brotes de poesía".

Hay una diferencia advertible entre ese extrañado, ese pianista frecuentemente torpe, ese literato distraído, recono-

cible en las numerosas narraciones por sus rasgos chaplinescos, por su inmersión en los recuerdos y en la ensoñación imaginativa, y el escritor que le da vida.

Las señales que delatan al narrador desnudo, como llamara Tzvetan Todorov a este ente de la ficción que constituye una especie de función, cuyo cometido específico es narrar, están, ya lo hemos advertido, en los propios textos. Pero estos papeles han de corroborar, de manera definitiva, hasta qué punto es discernible la instancia autor y la instancia narrador. Quien manifiesta su necesidad estética de encontrar hechos que den lugar a la poesía y que sobrepasen y confundan la explicación, quien reclama la necesidad de encontrar "pensamientos firmes", que sostengan la narración que va a producir, es un laborioso artífice que se dispone a producir literatura:

"Antes de eso tengo que tener pensamientos firmes para que los hechos de poesía no los contra digan; aunque se vea que el hecho de poesía está confundido, no importa, debo hacer poesía de esa confusión. Pero tengo que tener el previo pensamiento firme." (66)

En el Diario..., el descubrimiento de que el cuerpo, al que llama "el sinvergüenza", no le pertenece, es el punto de partida para una aventura estética, en la que la persecución del yo se hace infructuosa. El descubrimiento de que el cuerpo le es ajeno "desde hacía muchos años", genera una persecución del impostor::

"El había estado pensando y escribiendo en mi nombre y ahora hasta mi propio nombre tiene otro sentido y parece de él, de este cuerpo con el que fui teniendo tan larga complicidad y al que he terminado por llamarle "el sinvergüenza"." (67)

El Diario... se vincula, no sólo con Tierras de la memoria, como ya lo aclaramos, sino también con El caballo perdido como puede apreciarse aquí, en el que el cuerpo recibe la misma acusación que el "socio" en aquel relato: la de estar escribiendo en nombre del yo. Se vincula, también, por referencias a personajes de ese relato, como Celina, rescatada nuevamente del tiempo lejano de la infancia. (68)

Pero, además de estas vinculaciones con los relatos extensos del ciclo rememorativo, son advertibles las nuevas y numerosas derivaciones que la aventura de la persecución del yo generan. El cuerpo se compromete en actos que el yo ha de re-criminarle: su pereza, su falta de naturalidad, su cobardía, su apresuramiento para evitar el silencio, hablando continuamente y perdiéndose en una retahíla de bromas, su debilidad.

El tema de la división interior, ha de llegar aquí a una explicitación clara de su origen. No se trata solamente de una actitud esquizofrénica, individualmente padecida. La división interior no es un cuadro clínico observable a la luz de una terapéutica que desconozca su origen social. Ella surge de la conflictiva situación del hombre contemporáneo, de sus afanes encontrados y de sus vivencias recortadas, de esa situa-

ción que, refractada a la subjetividad, se hace eco de la división de la vida, que aparece parcelada. La escisión de las partes del todo, al localizarse en el sujeto, no evocan sino la escisión de todo el conjunto de realidades observables. Muestran la presencia expansiva de una diversidad que ha perdido su unidad. En la búsqueda "desesperada" de un yo que se le escapa, hay un anhelo trascendente que se sabe derrotado y por ello emprende la aventura estética que consistirá en el juego de encontrarlo:

"A mí me queda la ilusión de luchar con el sinvergüenza y crear con él una unidad de lucha. Pienso que este diario me ayudará para crearme un yo que lo pueda ver sin tanta vergüenza." (69)

NOTAS

- ( 1) PERERA SAN MARTIN, Nicasio : Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle. En Felisberto Hernández ante la crítica actual, p.424.
- ( 2) GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Felisberto Hernández: del creador al hombre, p.70-71
- ( 3) HERNANDEZ, Felisberto : Las Hortensias, Revista Escritura, Montevideo, No.8, diciembre de 1949. Utilizamos la edición de Ed. Calicanto: El caballo perdido y otros cuentos, Madrid, 1976, p.95
- ( 4) Ibíd., p. 94-95
- ( 5) Ibíd., p.95
- ( 6) Ibíd., p.99
- ( 7) Ibíd., p.100
- ( 8) Ibíd., p.104
- ( 9) Ibíd., p.110
- (10) Ibíd., p.112-113
- (11) Ibíd., p.116
- (12) Ibíd., p.118
- (13) Ibíd., p.118-119
- (14) Ibíd., p.119

(15) *Ibíd.*, p.121

(16) *Ibíd.*, p.125

(17) *Ibíd.*, p.136

(18) *Ibíd.*, p.137-138

(19) *Ibíd.*, p.138

(20) *Ibíd.* p.100-101

(21) *Ibíd.*, p.131

(22) HERNANDEZ, Felisberto : El cocodrilo. En Semanario  
Marcha, Montevideo, No.510,  
diciembre de 1949. Citamos  
por La casa inundada. Cuen-  
tos. Montevideo, Alfa, 1960.

(22') GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Selección de cartas a Loren  
zo Destoc, en Felisberto  
Hernández: del creador al  
hombre, pp.111-125 . Se tra-  
ta de un conjunto de cartas  
escritas entre 1939 y 1943,  
dirigidas al que fuera el  
encargado de contratar sus  
conciertos en las diversas  
localidades del interior de  
la provincia de Buenos Ai-  
res. En ellas son comenta-  
dos los avatares del pianis-  
ta.



- (23) HERNANDEZ, Felisberto : El cocodrilo, ob.cit., p.40
- (24) Ibíd.
- (25) Ibíd., p.41
- (26) Ibíd.
- (27) Ibíd.
- (28) Ibíd., p.43
- (29) Ibíd., p.39
- (30) Ibíd., p.45
- (31) Ibíd., p.46-47
- (32) Ibíd., p.47
- (33) Ibíd., p.50
- (34) Ibíd.
- (35) Ibíd., p.51
- (36) Ibíd., p.55
- (37) Ibíd.
- (38) MORENO TURNER, Fernando : Enfoque arbitrario para un  
cuento de Felisberto Hernández  
En Felisberto Hernández  
ante la crítica actual; pp.  
187-208
- (39) HERNANDEZ, Felisberto : El cocodrilo, p.49
- (40) Ibíd., p.53
- (41) HERNANDEZ, Felisberto : La casa inundada. Cuentos.  
Montevideo, Ed.Alfa, 1960,  
p.9

(42) Ibid., p.9-10-11

(43) Ibid., p.11

(44) Ibid., p.12-13

(45) Ibid., p.13

(46) Ibid., p.16

(47) Ibid., p.16-17

(48) Ibid., p.37

(49) Ibid., p.15

(50) Ibid., p.17

(51) Ibid., p.19

(52) Ibid. p.19-20

(53) Ibid., p.20

(54) Ibid., p.22

(55) Ibid., p.26-27

(56) Ibid., p.31

(57) Ibid.

(58) Ibid., p.31-32

(59) Ibid., p.32

(60) Ibid., p.33

(61) Ibid., p.35-36

(62) Ibid., p.36

(63) MEDEIROS, Paulina

: Felisberto Hernández y yo.

Montevideo, Biblioteca de

Marcha, 1974. Carta LXXXV

- (64) HERNANDEZ, Felisberto : Diario del sinvergüenza y últimas invenciones. Montevideo, Arca, 1974. Obras Completas, VI, p.149
- (65) HERNANDEZ, Felisberto : Textos desprendidos de Tierras de la memoria y del Diario del sinvergüenza y afines. En Apéndice, ob. cit., p.173
- (66) HERNANDEZ, Felisberto : Anotaciones de trabajo sobre Diario del sinvergüenza, en ob.cit., p.149
- (67) HERNANDEZ, Felisberto : Diario del sinvergüenza, en ob. cit., p.136
- (68) Ibíd.
- (69) Ibíd., p. 140

### CONCLUSIONES

Estudiar un autor es estar dispuesto a abandonarlo.

Nos alejamos de los textos de Felisberto Hernández sin haberlos agotado. Su calidad sugerente, el brillo instantáneo que despiden sus creaciones, queda flotando en el aire del tiempo, como a él le habría gustado decir, conformando presencias llenas de sentido.

Debemos decir, con otras palabras, que las fronteras de lo imaginario son expansivas, que avanzan en múltiples direcciones, quizás como ocurría con el pelo del "amigo" en Menos Julia, creciendo interminablemente a la manera de una enredadera sobre la superficie de la pared. Difícil nos resulta no parafrasear analogías cuando hemos debido familiarizarnos con su íntima peculiaridad, humorística y poética, a un tiempo.

Retomando lo que hemos dicho en otras ocasiones, observamos que ese avance de lo imaginario, constituyéndose en la fuerza rectora de la narración, determina su estructura recurrente y progresiva. Recurrente, en la medida en que temas, actitudes y situaciones, han de reiterar su índole y sus facetas constructivas. Progresiva, en cuanto sigue creciendo, lenta pero eficazmente, para dar nacimiento a nuevas situaciones narrativas. Las imágenes, en las que se concentra la potencia sugerente y polisémica del discurso, se abren continuamente a nuevos desarrollos. Hemos procurado señalarlo en los numerosos casos.

Corresponde ahora advertir el conjunto de la obra hermandiana como un amplio tejido en el que se imbrican el tiempo, el espacio, los personajes, los objetos y el discurso de tal ma

nera que, como decía su autor, sus cuentos parecieran carecer de estructuras lógicas. Ello no es así, desde luego. Hemos visto que puede establecerse la lógica de sus acciones, como siempre es factible de formular cuando se trata de precisar los principales momentos del relato, las realizaciones, los logros, la frustración de los proyectos, sus quiebras, marchas y contramarchas, el hilo que, ordenado o roto, los enlaza. Los tiempos, sucesivos o encontrados. Los espacios, continuos o discontinuos. Los personajes, meras presencias o gestos, o firme - mente conformados.

Lo que ocurre es que, al orientar las acciones merced a la lógica de la imaginación, es la intuición sensible y la voluntad creadora lo que ha de prevalecer, subsumiendo a las acciones con la aparente indiferencia en que consiste la estrategia del autor, para hacer surgir de ellas el aliento mágico que las transforme en otra cosa.

En los primeros fragmentos, en los primeros relatos, advertimos las principales direcciones que persigue esa imaginación, vimos lo fantástico apareciendo en El vestido blanco, en Historia de un cigarrillo. Lo mágico, en La casa de Irene, en La barba metafísica. En ambas formulaciones, era dable advertir la presencia del misterio alentando la búsqueda, permaneciendo tanto en la brusca alteración de la legalidad cotidiana, como en su encantamiento.

Vimos que la inmersión en el pasado contenía la pretensión, y aun la necesidad, de liberar la imaginación en otro tiempo. Como era la distracción el único camino del "yo" activo, que debía cumplimentar su pacto con el mundo ejecutando

sus acciones, para huir a la morada en la que se puede procurar otro contacto con las cosas. A ello se le unía su instalación en espacios inciertos, sin nombre, como tampoco lo tenían muchos de los personajes.

Todos estos rasgos desrealizantes se integraban en la creación de un "yo" que habría de usar de la palabra para traficar con el lector un entendimiento, el cual habría de consistir en mostrarle cómo lo hacía, cómo construía todos y cada uno de los micro-universos que iba componiendo.

En la segunda parte, esa estructura dual de los relatos determina la clara distinción entre el enunciado y la enunciación, entre lo relatado, correspondiente al pasado, y el presente del narrador. Lo evocado ingresa al relato desordenadamente. La aventura estética con los recuerdos consistió en Por los tiempos de Clemente Colling, en integrarlos sutilmente para transmitir vigorosamente su visión del perfil del Uruguay de los primeros años del siglo, cuando parecían escaparse, resistirse a su alineación temporal.

Al retomar la visión infantil, Felisberto Hernández pudo elaborar lo que quizá deberíamos aplicar globalmente al punto de vista exhibido en sus relatos: la visión "al sesgo", o la manera oblicua de mirar.

Como los recuerdos, los secretos de las personas mayores, en El caballo perdido, se convierten en entes que anidan en los objetos, transformándolos en presencias. Explorarlos ha de consistir, entonces, en descubrirlos para tomar contacto con lo escondido, nada menos que la huella de las personas a las que

han rodeado, aparentemente sumidos en su condición material inerte. La atmósfera encantada de este relato ha de acabarse, sin embargo, cuando el castigo disuelva el deseo. Pero el enunciador no se detiene allí, sino que, dándole la vuelta a la conciencia, ha de reformular lo narrado para proponer una nueva versión estética. La narración estará entonces a cargo de otro "yo", más íntimo y fluyente y, por lo tanto, más veraz que el "socio" traficante con las costumbres del mundo.

Este relato es quizás el más arduo y difícil en el conjunto de la narrativa hernandiana. Nos parece que él alcanza una importancia central en el cosmos ficticio articulado no sólo a partir de la temática rememorativa, sino por la demostración de la intimidad de la conciencia en un proceso -de difícil lectura- de indagación sostenida hasta alcanzar la última imagen traducible a discurso.

En lo que respecta a Tierras de la memoria, ella nos revela la permanencia del fragmento como átomo constitutivo de la narrativa hernandiana, y corrobora la existencia de un diálogo entre los diferentes tiempos del relato, en el cual se busca confrontar la infancia con la edad adulta.

La tercera época de la narrativa de Felisberto Hernández nos ofrece el conjunto más logrado de su producción literaria. Cada relato se presenta como un todo acabado en sí mismo, y si, mediante el análisis, es dable encontrar sus habituales componentes, ya consolidados en la segunda época, ofrecidos al lector muestran su autonomía aun cuando ostenten un aire de familia inconfundible.

La rememoración ha de continuar nutriendo los relatos, y así la encontraremos, nuevamente, en Las dos historias, donde aparece conjuntamente con la problemática de la escritura, como ya se daba en la segunda época. Asociada a lo fantástico, ha de constituir esa singular creación que es La mujer parecida a mí; mostrando las formas de unos recuerdos de los que ya huye la memoria afectiva, se da en El corazón verde; simbólicamente ha de nutrir una religión sui generis, fluidificándose a través del agua en la que la voluminosa señora Margarita cultiva los recuerdos. La distracción ha de concentrarse en Nadie encendía las lámparas, relato en el cual el escritor que lee su cuento, se sumerge en una zona oculta al público, y posibilita el surgimiento de una experiencia paralela.

El pianista en apuros aparece en Mi primer concierto, y su premura ha de crear la súbita presencia de un gato en mitad del escenario. La mágica caída del balcón tiene que ver con la relación que con él ha establecido su enamorada. El humor ha de disolver la atmósfera sobrenatural en un movimiento narrativo que postula la vigencia de lo fantástico no como proveeniente de lo sobrenatural, sino como consecuencia de la actitud del personaje y del narrador, en Menos Julia. En El comedor os curo, la realidad ofrece una faz grosera y deformada, en tanto que con ella coexiste otra faz, la cual permitirá el acceso a la surrealidad.

Todas las vertientes de lo imaginario convergen en los micro-cosmos de los relatos en una exploración sostenida de situaciones diferentes. Con ello, Felisberto Hernández desarrolla



su escritura de "lo otro", lo que desconoce, lo que se ha de presentar en el curso del acto de escritura, es decir, lo que surge como verdad de la ficción. En atmósferas en las que continuamente se reifica lo animado, se anima mágicamente el objeto, se escinde el yo, las partes del cuerpo cobran independencia, son corrientes los desdoblamientos y las duplicaciones, han de modificarse las categorías de realidad y fantasía, como convenciones del relato.

Ya lo hemos visto en los numerosos casos: estos recursos narrativos parecieran no acabar de encontrar nuevas asociaciones que dan lugar a diferentes situaciones narrativas. Importa destacarlo aquí, en la medida en que detrás de este modo de componer existe una orientación del caudal de los elementos narrativos: lo igual puede ser diferente si se lo mira de otra manera, los mismos elementos combinados de otro modo dan un producto diferente. Así, esta literatura no reconoce esencias; se desarrolla y se fundamenta en la relación. Del mismo modo que el tiempo, en Por los tiempos de Clemente Colling, alteraba día a día la forma de los recuerdos, hay presencias flotantes que cambian la realidad de las cosas: el ruido de las máquinas de Las Hortensias es su expresión estética más acabada.

En cuanto al mensaje, a la idea profunda que subyace a esta búsqueda y a estas formulaciones narrativas, nos ha parecido claramente expuesta en sus primeros escritos. Todo el resto de la producción hernandiana no es más que la ejecución de una tarea ya planteada desde los primeros tiempos: con las palabras, como con los sonidos, se pueden armar y desarmar juguetes de maravillosos mecanismos. El afán trascendente, como el problema

esencial del ser humano, el de su vida, de su soledad y de su muerte, no tiene respuesta. La lógica es una falsa lógica si desatiende la complejidad de lo vital. El sentimiento distraído de la vida y el afán por su misterio, revelan un anhelo trascendente y una acusada sensibilidad, que se expresa estéticamente como un gran extrañamiento.

Cabría preguntarse cómo, desde el inicial escepticismo que supone la ausencia de Dios, la existencia como un devenir sin esencias rectoras, la profunda convicción de que el encuentro entre los seres no es posible, se pueden extraer fuerzas, se puede ingresar en la zona en la que la capacidad lúdica se libera. Y el humor cumple su función desacralizante, denunciando la representación convencional, las "poses" que invariablemente se han de adoptar en el escenario social.

Pero, preguntar esto es, en realidad, preguntar por una época. Baste saber, entonces, que la narrativa de Felisberto Hernández consistió en una aventura tenaz con la palabra para reproducir, una y otra vez, la mágica presencia del misterio.

Bibliografía

Bibliografía del autor:

I) Obras completas

- 1- Obras completas, I. Primeras invenciones. Prólogo de Norah Giraldi de Dei Cas. Montevideo, Ed. Arca, 1969, 159 p.  
Incluye: Fulano de tal: "Prólogo", "Diario", "Cosas para leer en el tranvía", "Prólogo a un libro que nunca pude empezar" ; Libro sin tapas: "Prólogo", "Acunamiento", "La piedra filosofal", "Genealogía", "El vestido blanco", "Historia de un cigarrillo", "La casa de Irene", "La barba metafísica", "Drama o comedia"; La cara de Ana: "La cara de Ana", "Amalia", "La suma", "El convento", "El vapor" ; La envenenada: "La envenenada", "Ester", "Hace dos días", "Elsa"; Cuentos y fragmentos publicados: "El fray", "Filosofía del gangster", "Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días", "La pelota", "Mi primera maestra"; Cuentos inéditos: "Mi cuarto en el hotel", "La plaza", "Primera casa", "Tal vez un movimiento"; Poemas: "Danza española", "Poema de un próximo libro", "Poema de un próximo libro".
- 2- Obras completas, II. El caballo perdido. Montevideo, Ed. Arca, 1970, 107 p. Incluye: "El caballo perdido", "Por los tiempos de Clemente Colling".
- 3- Obras completas, III. Nadie encendía las lámparas. Montevideo, Ed. Arca, 1967. Incluye: "Nadie encendía las lámparas", "El balcón", "El acomodador", "Menos Julia", "La mujer parecida a mí", "Mi primer concierto", "El comedor oscuro", "El corazón verde", "Muebles 'El Canario'", "Las dos historias".

- 4- Obras completas, IV. Tierras de la memoria. Montevideo, Arca, 1967, 119 p. Incluye: Felisberto Hernández, "Tierras de la memoria"; José Pedro Díaz: "F.H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia".
- 5- Obras completas, V. Las Hortensias. Montevideo, Ed.Arca, 1967. 127 p. Incluye: "Explicación falsa de mis cuentos", "Las Hortensias", "La casa inundada", "El cocodrilo", "Lucrecia", "La casa nueva".
- 6- Obras completas, VI. Diario del sinvergüenza y últimas invenciones. Montevideo, Ed.Arca, 1974. 195 p. Prólogo de José Pedro Díaz. Incluye: Relatos: "Ursula", "Mur", "El árbol de mamá", "Pre-original de El árbol de mamá", "El pájaro asustado", "Gira con Yamandú Rodríguez", "Manos equivocadas", "Mi primer concierto en Montevideo", "Una mañana de viento..." "Pre-original de Tierras de la memoria", "Pre-original de Tal vez un movimiento", "Buenos Días (Viaje a Farml)", "Cartas a los muertos", "La casa amarilla"; "Fragmentos"; "Diario del sinvergüenza"; "Sobre literatura"; "Apéndice: (Textos desprendidos de Tierras de la memoria y del Diario del sinvergüenza y afines)".

II) Otras ediciones:

- 1- Fulano de tal. Montevideo, Ed. José Rodríguez Riet, 1925.
- 2- Libro sin tapas. Rocha, Uruguay, Imprenta "La palabra", 1929.
- 3- La cara de Ana. Mercedes, Uruguay, 1930.
- 4- La envenenada, Florida, Uruguay, 1931.

- 5- Por los tiempos de Clemente Colling. Montevideo, Ed. González Panizza Hnos., 1942, 95 p.
- 6- Por los tiempos de Clemente Colling. Montevideo, Ed. Arca, 1966.
- 7- El caballo perdido. Montevideo, Ed. González Panizza Hnos. 1943, 83p.
- 8- El caballo perdido. Montevideo, Ed. del Río de la Plata, 1963.
- 9- Nadie encendía las lámparas. Montevideo, Ed. Instituto Anglo-uruguayo, 1946.
- 10- Nadie encendía las lámparas. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1947.
- 11- La casa inundada. Montevideo, Ed. Alfa, 1960, 58 p.
- 12- Las Mortensias y otros relatos. Montevideo, Ed. Arca, 1966
- 13- Cuentos. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1963. 285 p.  
Edición al cuidado de Antón Arrufat. Incluye: "Explicación falsa de mis cuentos", "Las dos historias", "El caballo perdido", "El balcón", "Nadie encendía las lámparas"; "El acomodador", "Menos Julia", "El cocodrilo", "Lucrecia", "La casa inundada".
- 14- El cocodrilo y otros cuentos. Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968. 68 p.
- 15- El cocodrilo y otros cuentos. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, 86 p.
- 16- La casa inundada y otros cuentos. Barcelona, Ed. Lumen, 1975. Prólogo de Julio Cortázar.
- 17- El caballo perdido y otros cuentos. Bs.As., Calicanto Ed., 1976. Prólogo de José Pedro Díaz.

III) Colaboraciones en diarios y revistas

- 1- Danza española. Poema. En La acción, Treinta y Tres, 4 de junio de 1932.
- 2- Poema de un próximo libro. En La Actualidad, Treinta y Tres, 23 de marzo de 1934.
- 3- El fray. En La Actualidad, Treinta y Tres, 26 de marzo de 1934.
- 4- Dedicatoria, de "Filosofía del gangster". En El País, Montevideo, 25 de setiembre de 1939.
- 5- El taxi, de "Filosofía del gangster". En Revista Hiperión, Montevideo, No.38
- 6- Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días. En Revista Hiperión, Montevideo, No.57
- 7- Las dos historias. En Revista Sur, Buenos Aires, No.103, abril de 1943. pp.70-82
- 8- Tierras de la memoria. En El Plata. Montevideo, 23 de mayo de 1944. Fragmento del libro homónimo.
- 9- La barba metafísica. En El Plata. Montevideo, 26 de mayo de 1944.
- 10- Drama o comedia. En El Plata. Montevideo, 18 de agosto de 1944.
- 11- Tierras de la memoria. Fragmentos publicados en: Papeles de Buenos Aires, Buenos Aires, agosto de 1944; Revista Contrapunto, Buenos Aires, diciembre de 1944; Hiperión, Montevideo, No.127.
- 12- El vestido blanco. En El Plata, Montevideo, 27 de octubre de 1944.
- 13- Manos equivocadas. En Revista Nacional, Montevideo, No. 100, 1944.

- 14- El ladrón de niños de Jules Supervielle. Revista Contrapunto. Buenos Aires, diciembre de 1944
- 15- Historia de un cigarrillo. En Revista Contrapunto. Buenos Aires, Año I, No.4, junio de 1945.
- 16- La pelota. En El Plata. Montevideo, 24 de setiembre de 1945.
- 17- El balcón. En La Nación, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1945.
- 18- El acomodador. En Revista Los Anales de Buenos Aires (Dir. Jorge Luis Borges), Buenos Aires, Año I, No.6, junio de 1946.
- 19- Menos Julia. En Revista Sur, Buenos Aires, No.143, setiembre de 1946.
- 20- Mi primer concierto. En Revista Alfar, Montevideo, No.86 1947.
- 21- Muebles "El Canario". En Mujer Batllista. Montevideo, año II, No.12, noviembre de 1947.
- 22- Mur. En Revista Escritura, Montevideo, No.4, 1948.
- 23- El acomodador. Con el título de "Chez les autres", en traducción de Julette Billod. París, Revista Points, No. 2 abril de 1949.
- 24- El vestido blanco. En Revista Asir, Montevideo, No.11, setiembre de 1949.
- 25- Las Hortensias. En Revista Escritura, Montevideo, No.8, diciembre de 1949.
- 26- El cocodrilo. En En Semanario Marcha, Montevideo, No.510, diciembre de 1949.
- 27- La suma. En El Plata, Montevideo, 5 de febrero de 1950.

- 28- Elsa. En El Plata, Montevideo, 21 de mayo de 1950.
- 29- El vapor. En El Plata, Montevideo, 3 de setiembre de 1950.
- 30- Mi primera maestra. En La voz de Israel, Montevideo, 8 de setiembre de 1950.
- 21- Lucrecia. En La Licorne, Montevideo, 2da. época, No.1-2, noviembre de 1953.
- 22- Explicación falsa de mis cuentos. En Entregas de La Licorne, Montevideo, No.5-6, setiembre de 1955.
- 23- El Ladrón de niños. En La Licorne, Montevideo, No.7, 1956.
- 24- Momento actual del pensamiento pedagógico. En Anales de Montevideo, Montevideo, 1958.
- 25- La casa nueva. En Almanaque del Banco de Seguros, Montevideo, 1959.
- 26- Ursula. En La Opinión, Buenos Aires, domingo 22 de agosto de 1971.
- 27- Cartas de Felisberto. En Semanario Marcha, Montevideo, No. 1654, 24 de agosto de 1973.
- 28- Cartas de amor. En La Opinión, Buenos Aires, No.877, domingo 31 de marzo de 1974.
- 29- Una mañana de viento. En La Opinión, Buenos Aires, No.877, 31 de marzo de 1974.
- 30- Antes de pasar al sueño. En La Opinión, Buenos Aires, 31 de marzo de 1974.
- 31 Diario de un sinvergüenza. En La Opinión, Buenos Aires, No. 877, 31 de marzo de 1974. (Fragmentos de Diario del sinvergüenza).



IV) Textos que figuran en antologías

- 1- La mujer parecida a mí. En Cuentos contemporáneos americanos, La Paz, 1957. (1)
- 2- La casa inundada. En: Arturo Sergio Visca, Antología del cuento uruguayo contemporáneo. Montevideo, Ed. Universidad de la República, 1962, 503 p.
- 3- El acomodador. En Aquí cien años de raros. Selección y prólogo de Angel Rama. Montevideo, Ed. Arca, 1966.
- 4- El balcón. En: Arturo Sergio Visca, Antología del cuento uruguayo, IV. Urbanos y camperos. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1967.
- 5- El balcón. En Crónicas fantásticas. Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1966.
- 6- Mi primer concierto. En: Gabriel Saad y Heber Raviolo, Antología del cuento humorístico uruguayo. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1967.
- 7- El cocodrilo. En : Rubén Cotelo, Narradores uruguayos, Caracas, Monte Avila, 1969.
- 8- El comedor oscuro. En El cuento uruguayo contemporáneo. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, Biblioteca Total No. 59, 1978. Selección y notas : Heber Cardoso.
- 9- La casa allagata, versión italiana de La casa inundada, de Enrico Cicogna. En Le piú belle novelle di tutti i paesi, Milano, Aldo Martello Editore, 1962.

Bibliografía sobre el autor:

- ANASTASIA, Luis V. : "Sobre la filosofía de Felisberto Hernández". Revista Pro-meteo, Montevideo, Año I, T.I. No.1, Primavera MCMLXXXIX, 1979-80, pp.26-51.
- ANDREU, Jean L. : "Las Hortensias, o los equívocos de la ficción". En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila. Ed., 1977. pp.9-31.
- BARRENECHEA, Ana María : "Ex-centricidad, con-vergencias y di-vergencias en Felisberto Hernández". En La crítica literaria contemporánea, Capítulo vol.1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981; pp.7-21.
- BENEDETTI, Mario : "Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico". En Mario Benedetti, Literatura uruguay siglo XX, Montevideo, Ed. Alfa, 1969, pp.90-95.
- CACERES, Esther de : "Testimonio sobre Felisberto Hernández". En Felisberto Hernández. Notas Críticas, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1974, pp.5-13.

- CALVINO; Italo : "Felisberto no se parece a ninguno, En Revista Crisis, Buenos Aires, No.18, octubre de 1974, p. 12-13.
- CAMPANELLA, Hortensia : "Felisberto Hernández o el narrador sin tema". En Revista Nueva Estafeta, Madrid, No.4, marzo de 1979.
- CAMPANELLA, Hortensia : "La soledad entre plantas". En Revista Estaciones, Madrid, No. 2, otoño-invierno 1980-81, pp. 10-12.
- CAMPOS, Jorge : "El ensoñado universo de Felisberto Hernández". En Revista Insula, Madrid, No.383, octubre de 1978.
- CONCHA, Jaime : "Los empleados del cielo: en torno a Felisberto Hernández". En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila Ed., 1977, pp.61-83.
- COTELO, Rubén : "La casa inundada". En El País, Montevideo, 19 de diciembre de 1960.

- CRESTA DE LEGUIZAMON, María Luisa: "Letras uruguayas: Felisberto Hernández". En Diorama de la Cultura, sección semanal del diario Excelsior, México, No.3, XII, 1966.
- CRESTA DE LEGUIZAMON, María Luisa: " Las Hortensias y otros relatos". En Boletín del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1969.
- CRESTA DE LEGUIZAMON, María Luisa: "Felisberto Hernández". En Aproximaciones: Ensayos sobre literatura hispanoamericana y argentina, Córdoba, Ediciones Teuco, Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- DÍAZ, José Pedro : "Una bien cumplida carrera literaria". En Semanario Marcha, Montevideo, Año XXII, No. 1034, 11 de noviembre de 1960, p.23.
- DÍAZ, José Pedro : "Felisberto Hernández: una bien cumplida carrera literaria". En La crítica del 45, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1966, pp.45-51.

- DIAZ, José Pedro : "F.H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia". En Obras completas, Iv. Tierras de la memoria, Montevideo, Ed. Arca, 1967, pp.67-116.
- DIAZ, José Pedro : Prólogo a Diario del sinvergüenza y últimas invenciones. En Obras completas, VI, Montevideo, Ed. Arca, 1974, pp.5-21
- DIAZ, José Pedro : Prólogo a El caballo perdido y otros cuentos, Buenos Aires, Calicanto Ed., pp.7-11
- FORNARO, Milton : "Más las nueces que el ruido" En Revista Estaciones, Madrid, No. 2, otoño-invierno 1980-81, pp. 13-15.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah : "Aproximación a 'El cocodrilo'". En Felisberto Hernández. Notas Críticas, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1970, pp.89-101.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah : "Las seis viudas". En La Opinión, Suplemento cultural, Buenos Aires, No.377, domingo 31 de marzo de 1974, p.9.

- GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Prólogo a Primeras Invenciones, Obras completas, I, Montevideo, Ed.Arca, 1969, pp. 7-10.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah : Felisberto Hernández: del creador al hombre. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1975 128pp. Incluye: "Selección de cartas a la familia" y "Selección de cartas a Lorenzo Destoc". Estudio, selección y notas de la autora.
- GOMEZ MANGO, Lídice : Felisberto Hernández. Notas críticas. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1970, 108 p. Incluye: Esther de Cáceres, "Testimonio sobre Felisberto Hernández"; Alberto Zum Felde, "Felisberto Hernández". (Tomado de Proceso intelectual del Uruguay), pp. 17-25; Arturo Sergio Visca, "Felisberto Hernández" (tomado de Antología del cuento uruguayo con temporáneo), pp.27-32; José Pedro Díaz, "Una bien cumplida carrera literaria" (tomado de

Marcha, No.1034), pp.33-40 ;  
Felisberto Hernández, "Explicación falsa de mis cuentos", pp.43-44; Hugo Riva, "Por los tiempos de Clemente Colling", pp. 45-80; Rubén Cotelo, "El caballo perdido" (tomado de El País, 26 de julio de 1964), pp. 81-88; Norah Giraldi de Dei Cas, "Aproximación a 'El Cocodrilo'", pp.89-101; Rubén Cotelo, "La casa inundada" (tomado de El País, 19 de diciembre de 1960), pp. 103-107.

GOLOBOFF, Gerardo Mario

: "F.H.: LA literatura como profanación". En Felisberto Hernández ante la crítica actual. Caracas, Monte Avila Ed., 1977, pp. 127-152.

LASARTE, Francisco

: "Función de 'misterio' y 'memoria' en la obra de Felisberto Hernández". En Nueva Revista de Filología Hispánica, México, Tomo XXVII, NS. 1, 1978, p.57-79.

- LASARTE, Francisco : Felisberto Hernández y la escritura de 'lo otro'. Madrid, Insula, 1981.
- LATCHAM, Ricardo : "Los relatos de Felisberto Hernández. En Carnet Crítico, Montevideo, Ed. Alfa, 1962, pp.129-134.
- LATCHAM, Ricardo : "Los relatos de Felisberto Hernández". En El País, Montevideo, 9 de agosto de 1965.
- MANZI, Italo , REY BECKFORD, Ricardo, y REY, Elisa : "Una variante uruguaya de la literatura fantástica". En Revista Nueva crítica, Buenos Aires, No. 1, mayo-agosto de 1970, pp.38 - 52.
- MANZI, Italo : "Situación de Felisberto Hernández", En Revista Nueva crítica, Buenos Aires, No.1, mayo-agosto de 1970, pp.38-40.
- MARTINEZ, Tomás Eloy : "Para que nadie olvide a Felisberto Hernández". En La opinión, Suplemento cultural, Buenos Aires, No.877, domingo 31 de marzo de 1974, pp.1-6.
- MARTINEZ DIAZ, Nelson : "Cronología comparada de F.H.".



- En Revista Estaciones, Madrid, No.2, otoño-invierno de 1980-81, pp. 5-9.
- MARTINEZ MORENO, Carlos : "Un viajero falsamente distraído". En Revista Número, 2a. época, Montevideo, Año II, No.3-4, mayo de 1964, pp. 159-171.
- MEDEIROS, Paulina : Felisberto Hernández y yo. Montevideo, Ed. Biblioteca de Marcha, 1974. XXIV, 138p. Publicación de la correspondencia entre Felisberto Hernández y Paulina Medeiros, con un Prefacio de Paulina Medeiros.
- MEDEIROS, Paulina : Prefacio a Felisberto Hernández y yo. En Revista Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, No. 374, agosto de 1981, pp. 322-343.
- MERCIER, Lucien : "El género 'cuento'". En Semanario Marcha, Montevideo, Año XXII, No.1034, 11 de noviembre de 1960, p.22.
- MIGNOLO, Walter : "La instancia del yo en Las dos historias." En F.H. ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila Ed., 1977, pp. 169-185.

- MORA GUARNIDO, José : "Sobre Felisberto Hernández".  
En Revista Cabalgata, Montevideo, 16 de febrero de 1948.
- MORAN, Carlos Roberto : "Los pensamientos descalzos de  
Felisberto Hernández". En Cuadernos Hispanoamericanos, No.  
324, de 1977, pp.  
547
- MORILLAS, Enriqueta : "Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las  
pompas de jabón". En Cuadernos Hispanoamericanos No. 364-  
366, octubre-diciembre de 1980,  
pp.139-145: Homenaje a Julio Cortázar.
- MORILLAS, Enriqueta : "Felisberto el distraído". En  
Revista Estaciones, Madrid, No. 2,  
otoño-invierno 1980-81, pp.  
16-18.
- ONETTI, Juan Carlos : "Felisberto, el naíf". En Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, No. 32,
- PATERNAIN, Alejandro : "La religión del agua". En Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, No. 256, pp.83-110.

- PERERA SAN MARTIN, Nicasio : "Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández". En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila Ed., 1977, pp. 229-247.
- PERERA SAN MARTIN, Nicasio : "Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle". En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila ED. 1977, pp. 421-431.
- RAMA, Angel : "Otra imagen del país". En Semanario Marcha, Montevideo, Año XXII, No.1034, 11 de noviembre de 1960, p.22.
- RAMA, Angel : "Burlón poeta de la materia". En Semanario Marcha, Montevideo, No.1190, 17 de enero de 1964.
- RAMA, Angel : "Felisberto Hernández". En El Mundo, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1966.
- RAMA, Angel : "La magia de la materia". En Revista de la Universidad de México, México, Vol.XXI, No.

- 6, febrero de 1967, pp.13-15.
- RAMA, Angel : "Felisberto Hernández". En Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya. No. 29, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 449-464.
- RAMA, Angel : "Felisberto Hernández: humorismo y fantasía" En Revista La Unión, Minas, Uruguay, Año VI, No.2, junio de 1969, pp. 20-36.
- RENAUD, Maryse : "El acomodador, texto fantástico". En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila Ed., 1977, pp. 257-277.
- REY, Elisa : "Formas de lo fantástico". En Revista Nueva Crítica, Buenos Aires, No.1, mayo-agosto de 1970, pp.38-52.
- REY BECKFORD, Ricardo : "El mundo de los objetos". En Revista Nueva Crítica, Buenos Aires, No.1, mayo-agosto de 1970, pp.38-52.
- RUFFINELLI, Jorge : "Felisberto Hernández: apogeo y agonía del sentimiento". En

- Crítica en Marcha. Ensayos sobre Literatura Latinoamericana México, Puebla, Premia Editora de Libros, 1979, pp.234-240.
- SAAD, Gabriel : "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández." En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, pp.279-290.
- SAER, Juan José : "Tierras de la memoria". En Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, pp.307-321.
- SERRA, Edelweis : "Un narrador fuera de serie: Felisberto Hernández." En Tipología del cuento literario, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, pp.127-151
- SICARD, Alain : Felisberto Hernández ante la crítica actual. Caracas, Monte Avila Editores, 1977, 431pp. Incluye: Jean L.Andreu, "Las Hortensias, o los equívocos de la ficción"; Jaime Concha, "Los empleados del cielo, en torno a Felisberto Hernández"; Claude Pell, "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández"; Gerar-

do Mario Goloboff, "Felisberto Hernández, la literatura como profanación"; Walter Mignolo, "La instancia del "yo" en Las dos historias"; Fernando Moreno Turner, "Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández"; Nicasio Perera San Martín, "Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández"; Maryse Renaud, "El acomodador, texto fantástico"; Gabriel Saad, "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández"; Juan José Saer, "Tierras de la memoria"; Jason Wilson, "Felisberto Hernández, inexplicables tonterías"; Saúl Yurkievich, "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández"; Jean L. Andreu, "Para una bibliografía de Felisberto Hernández"; Nicasio Perera San Martín, "Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle."

- tos". En Revista Vuelta, Méxi-  
co, No.9, agosto de 1977.
- VISCA, Arturo : "Felisberto Hernández". En An-  
tología del cuento uruguayo  
contemporáneo, Montevideo, Ed.  
Universidad de la República, 1962.
- VITALE, Ida : "Tierra de la memoria, cielo de  
tiempo". En Revista Crisis, Bue  
nos Aires, No.18, octubre de  
1974, pp.4-11.
- WILSON, Jason : "Felisberto Hernández: inexpli-  
cables tonterías". En Felisber-  
to Hernández ante la crítica ac-  
tual, Caracas, Monte Avila Ed.,  
1977, pp. 355- 360.
- YURKIEVICH, Saúl : "Mundo moroso y sentido erráti-  
co en Felisberto Hernández". En  
Felisberto Hernández ante la crí-  
tica actual, Caracas, Monte Avi-  
la Ed., 1977, pp. 361-283.
- ZUM FELDE, Alberto : "Felisberto Hernández". En Indi-  
ce crítico de la literatura his-  
panoamericana, Tomo II, La narra-  
tiva, México, Ed. Guaranía, 1959,  
pp. 456-463.

Bibliografía crítica

- ANDERSON IMBERT, Enrique : El realismo mágico y otros ensayos. Caracas, Monte Avila Editores, 1976.
- ANDERSON IMBERT, Enrique : ¿Qué es la prosa?. Buenos Aires, Ed. Columba, 1958.
- ANDERSON IMBERT, Enrique : "Formas en la novela contemporánea." Crítica interna. Madrid, Ed. Taurus, 1960.
- ANDERSON IMBERT, Enrique : Métodos de Crítica. Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- ANDERSON IMBERT, Enrique : Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires, Ed. Marymar, 1980.
- ARDAO, Arturo : Espiritualismo y positivismo en el Uruguay. Montevideo, Universidad de la República, 1968.
- ARDAO, Arturo : Etapas de la inteligencia uruguaya. Montevideo, Universidad de la República, 1971.
- BACHELARD, Gastón : La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BAQUERO GOYANES, Mariano : Problemas de la novela actual. , Ateneo, 1956.



- BAQUERO GOYANES, Mariano : ¿Qué es el cuento?. Buenos Aires, Ed. Columbia, 1967.
- BAQUERO GOYANES, Mariano : Estructuras de la novela actual. Barcelona, Ed. Planeta, 1970.
- BARRENECHEA, Ana María : "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en Revista Iberoamericana, U.S.A., University of Pittsburgh, No.80, 1972, pp. 391-403.
- BARTHES, Roland : "El efecto de realidad", en Lo verosímil, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, pp.95-101.
- BARTHES, Roland, y otros : Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BARTHES, Roland, y otros : Escribir ¿por qué? ¿para quién? Caracas, Ed. Monte Avila, 1974.
- BARTHES, Roland : Crítica y verdad. México, Ed. Siglo XXI, 1976.
- BARUX, Henri, y otros : Hombre y cultura del siglo XX. Madrid, Ed. Guadarrama, 1957.

- BELEVAN, Harry : Teoría de lo fantástico.  
Barcelona, Ed. Anagrama,  
1976.
- BENEDETTI, Mario : Letras del continente mes-  
tizo. Montevideo, Ed. Arca,  
1970.
- BENEDETTI, Mario : Crítica cómplice. La Habana,  
Instituto Cubano del Libro,  
1971.
- BENEDETTI, Mario : Literatura uruguaya siglo XX.  
Montevideo, Ed. Alfa, 1969.
- BENVENISTE, Émile : Problemas de lingüística ge-  
neral. México, Ed. Siglo XXI,  
1971.
- BERGSON, Henri : La risa. Madrid, Espasa-Cal-  
pe, 1973.
- BLANCHOT, Maurice : El espacio literario. Buenos  
Aires, Ed. Paidós, 1969.
- BLOCKER, Günter : Líneas y perfiles de la lite-  
ratura moderna. Madrid, Ed.  
Guadarrama, 1969.
- BOIXADOS, Alberto : Arte y subversión. Buenos Ai-  
res, Ed. Areté, 1977.
- BOOTH, Wayne C. : La retórica de la ficción.  
Barcelona, Antoni Bosch Ed.,  
1978.

- BOUSOÑO, Carlos : Teoría de la expresión poética. Madrid, Ed. Gredos, 1970.
- BURGELIN, Olivier : "Intercambio y deflación en el sistema cultural". En Lo verosímil, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- CAILLOIS, Roger : Imágenes, imágenes...(Sobre los poderes de la imaginación). Barcelona, Ed. Edhasa, 1970.
- CANO BALLESTA, Juan : Literatura y tecnología. Madrid, Ed. Orígenes, 1981.
- CARILLA, Emilio : El cuento fantástico. Buenos Aires, Ed. Nova, 1968.
- CASTAGNINO, Raúl H. : Tiempo y expresión literaria. Buenos Aires, Ed. Nova, 1967.
- CASTAGNINO, Raúl H. : 'Cuento-artefacto' y artificios del cuento. Buenos Aires, Ed. Nova, 1977.
- CASTELLET, José María : La hora del lector. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1957.
- COLLAZOS, Oscar, y otros : Los vanguardismos en América Latina. Barcelona, Ed. Península, 1977.
- CORTAZAR, Julio : "Algunos aspectos del cuento." La Habana, Revista Casa de las Américas, año II, No. 15-16, 1962.

- CORTAZAR, Julio : La vuelta al día en ochenta  
Mundos. México, Siglo XXI ,  
1967.
- CROCE, Benedetto : Breviario de Estética. Bue-  
nos Aires, Ed. Espasa-Calpe,  
1943.
- DE MICHELI, Mario : Las vanguardias artísticas  
del siglo XX. Córdoba, Ed.  
Universitaria de Córdoba,  
1978.
- DORFMAN, Ariel : Imaginación y violencia en  
América. Barcelona, Ed. Ana-  
grama, 1972.
- DURAND, Gilbert : La imaginación simbólica.  
Buenos Aires, Ed. Amorrortu,  
1971.
- ECO, Humberto : La definición del Arte. Bar-  
celona, Martínez Roca, 1971.
- EDELINE, Francis : Análisis estructural del tex-  
to poético. Buenos Aires, Ro-  
dolfo Alonso Editor, 1972.
- FERNANDEZ MORENO, César : América Latina en su litera-  
tura. México, Ed. Siglo XXI,  
1972.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto : Para una teoría de la Litera-  
tura Hispanoamericana y otras  
aproximaciones. La Habana, Ca-  
sa de las Américas, 1975.

- FERRERAS, Juan Ignacio : La novela de ciencia ficción.  
Madrid, Siglo XXI de España  
Ed., 1972.
- FREUD, Sigmund : "Los dos principios del suce-  
der psíquico". En Obras com-  
pletas, vol. II, pp.403-406.  
Madrid, Ed. Biblioteca Nueva,  
1948.
- FUENTES, Carlos : La Nueva Novela Hispanoameri-  
cana. México, Ed. Joaquín Mor-  
tiz, 1969.
- GERTEL, Zunilda : La novela hispanoamericana  
contemporánea. Buenos Aires,  
Ed. Columba, 1970.
- GOIC, Cedomil : Historia de la novela hispa-  
noamericana. Valparaíso, Ed.  
Universitaria, 1972.
- GREIMAS, Alciridas J. : Semántica Estructural. Madrid,  
Ed. Gredos, 1971.
- GULLON, Ricardo : Espacio y novela. Barcelona,  
Ed. Antoni Bosch, 1980.
- HARSS, Luis : Los nuestros. Buenos Aires,  
Ed. Sudamericana, 1971.
- HAUSER, Arnold : Fundamentos de la sociología  
del arte. Madrid, Guadarrama,  
1973.
- HAUSER, Arnold : Teorías del arte. Tendencias

- y métodos de la crítica moderna. Madrid, Guadarrama, 1975.
- HERNADI, Paul : Teoría de los géneros literarios. Barcelona, Antoni Bosch Ed., 1978
- HUIZINGA, Johan : Homo Ludens. Madrid, Ed. Alianza-Emecé, 1972.
- HUMPHREY, Robert : La corriente de la conciencia en la novela moderna. Santiago, Ed. Universitaria, 1969.
- JAKOBSON, Roman, y otros : El lenguaje y los problemas del conocimiento. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Ed., 1971.
- JAMESON, Fredrich : La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso. Barcelona, Ed. Ariel, 1980.
- JITRIK, Noé, y otros : Actual Narrativa Latinoamericana. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas, 1970.
- JITRIK, Noé : El no-existente caballero. Buenos Aires, Ed. Megápolis, 1975.
- JITRIK, Noé : Producción literaria y producción social. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1975.

- JITRIK, Noé : "Destrucción y formas en las narraciones", en América Latina en su literatura. México, Siglo XXI, 1972., pp. 219-242.
- LANCELOTTI, Mario A. : De Poe a Kafka, para una teoría del cuento. Buenos Aires, E.U.D.E.B.A., 1965.
- LAFFORGUE, Jorge : Nueva novela Latinoamericana Buenos Aires, Ed. Paidós, 1972.
- LE GUERN, Michel : La metáfora y la metonimia. Madrid, Ed. Cátedra, 1978.
- LEVI-STRAUSS, Claude : El pensamiento salvaje. México, F.C.E., 1975.
- LOTMAN, Yuri M. : Estética y semiótica del cine. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
- LOTMAN, Yuri M. : Estructuras del texto artístico. Madrid, Ed. Istmo, 1978.
- LOVELUCK, Juan, y otros : Novelistas hispanoamericanos de hoy. Madrid, Ed. Taurus, 1976.
- MARTINEZ BONATI, F. : La estructura de la obra literaria. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- MASOTTA, Oscar : Conciencia y Estructura. Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1968.

- MATAMORO, Blas : Saber y Literatura. Por una epistemología de la crítica literaria. Madrid, Ed. de la Torre, 1980.
- MELETINSKI, E. : Estudio estructural y tipológico del cuento. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Ed., 1972.
- METZ, Christian, y otros : Análisis de las imágenes . Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- METZ, Christian, y otros : Lo verosímil. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- MOLES, Abraham, y otros : Los objetos. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1971.
- MORIN, Violette : "El objeto biográfico", en Los objetos, Buenos Aires, ob.cit., pp.187-199
- NAHUM, Benjamín : La época batllista.1905-1930. Historia Uruguay. T.6 Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1975.
- NUÑEZ LADEVÉZE, Luis : Utopía y realidad. Madrid, Ed. del Centro, 1976.
- PALERMO, Zulma, y otros : Hacia una crítica literaria latinoamericana. Buenos Ai-



- res, 1974.
- PAZ, Octavio : El arco y la lira. México, F.C.E., 1956.
- PAZ, Octavio : El laberinto de la soledad México, F.C.E., 1968.
- POLLMANN, Leo : La nueva novela en Francia y en Iberoamérica. Madrid, Ed. Gredos, 1971.
- PRIETO, Adolfo : Literatura y subdesarrollo. Rosario, Ed. Biblioteca, 1968.
- PRIETO, Luis J. : Mensajes y señales. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1967.
- PROPP, Vladimir : Las transformaciones del cuento maravilloso. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Ed., 1972.
- QUIROGA, Horacio : Sobre Literatura. Obras desconocidas e inéditas, T.VII Montevideo, Ed. Arca, 1970.
- RAMA, Angel : Origen de un novelista y de una generación literaria. Montevideo, Ed. Arca, 1965.
- RAMA, Angel : La generación crítica (1939-1969). Montevideo, Ed. Arca, 1972.

- RAMA, Angel : "La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir : Literatura uruguaya del medio siglo. Montevideo, Ed. Alfa, 1966.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir : El arte de narrar. Caracas, Ed. Monte Avila, 1968.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir : "Tradición y renovación", en América Latina en su Literatura, México, Siglo XXI, 1972, pp. 139-166.
- RUPTINELLI, Jorge : Crítica en marcha. Ensayos sobre Literatura Latinoamericana. Puebla, Premia Editora de Libros, 1979.
- SARTRE, Jean-Paul : Lo imaginario. Buenos-Aires, Ed. Losada, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul : El escritor y su lenguaje. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1971.

- SEGRE, Cesare : Las estructuras y el tiempo.  
Barcelona, Ed. Planeta, 1976.
- SERRA, Edelweiss : Tipología del cuento litera-  
rio. Madrid, Cupsa Ed., 1978
- ŠKLOVSKI, Víctor : La cuerda del arco. Sobre la  
similitud de lo símil. Bar-  
celona, Ed. Planeta, 1975.
- SOURIAU, Etienne : La correspondencia de las  
artes. México, F.C.E., 1965.
- TACCA, Oscar : Las voces de la novela. Ma-  
drid, Ed. Gredos, 1973.
- TINIANOV, Iuri : El problema de la lengua po-  
ética. Buenos Aires, Siglo  
XXI, 1975.
- TODOROV, Tzvetan : "Poética". En ¿Qué es el es-  
tructuralismo? Buenos Aires,  
Ed. Losada, 1971.
- TODOROV, Tzvetan : Literatura y significación.  
Barcelona, Ed. Planeta, 1971.
- TODOROV, Tzvetan : Introducción a la literatura  
fantástica. Buenos Aires, Ed.  
Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TODOROV, Tzvetan, y otros : Teoría de la literatura de  
los formalistas rusos. Bue-  
nos Aires, Siglo XXI Argenti-  
na Ed., 1976.
- TORRE, Guillermo de : Nuevas direcciones de la crí-

- torica. Alianza Ed., 1970.
- TORRE, Guillermo de : Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura. Madrid, Ed. Guadarrama, 1968.
- VAN LIER, Henri : "Objeto y estética", en Los objetos. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1971.
- VARELA JACOME, Benito : Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona, Ed. Destino, 1967.
- VARELA JACOME, Benito : El cuento hispanoamericano contemporáneo. Tarragona, Ed. Tarrago, 1976.
- VAX, Louis : Arte y literatura fantásticas. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- VIANU, Tudor : Los problemas de la metáfora. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- WEINRICH, Harold : Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid, Ed. Gredos, 1968.
- WELLERSHOFF, Dieter : Literatura y principio del placer. Madrid, Ed. Guadarrama, 1976.
- WHEELWRIGHT, Philip : Metáfora y realidad. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1979.

ZUM FELDE, Alberto

- : Indice crítico de la literatura hispanoamericana. T. II, La narrativa, México, Ed. Guaranía, 1959.

ZUM FELDE, Alberto

- : Proceso intelectual del Uruguay, T.III, Montevideo, Ed. del Nuevo Mundo, 1967.

ZUM FELDE, Alberto

- : La narrativa en Hispanoamérica. Madrid, Ed. Aguiler, 1964.

Addenda

VARIOS AUTORES

- : Otros mundos, otros fuegos. Fantasia y realismo mágico en Iberoamérica. Actas del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Michigan State University. Latin American Studies Center. U.S.A. -1975.

VELLA JOSEPH

- : "Le fantastique dans la littérature hispano-américain contemporaine". Cahiers Du Monde Hispanique et luso-brasilien. R. Caravelle No.29, 1977.

- 494 -

VERDEVOYE, Paul

: "Tradición y trayectoria de  
la literatura fantástica en  
el Río de la Plata. En Revis-  
ta Anales de Literatura His-  
panoamericana- Homenaje a  
Francisco Sánchez Castañer.  
Madrid, No. 9, vol.VIII,  
1980, pp. 283-303.



BIBLIOTECA